پیتر هندکه[1] و ویتگنشتاین

ریچارد گیلمن
ترجمه داوود ابریشمی

دستاوردهای فلسفه پرده برداشتن از این یا آن خرده چرندیات ساده و از ورم‌هایی است که فهم[بشری] از برخورد کله‌اش با حد و مرزهای زبان عایدش شده. این ورم‌ها ما را به دیدن ارزش‌این کشف وا می‌دارند.

ویتگنشتاین، پژوهش‌های فلسفی

ما را چنین آموخته‌اند که فلسفه و ادبیات را همچون دو چیز متفاوت - هم در هدف و هم در روش - به حساب آوریم، اما در آنجا که می‌توانیم مقوله‌بندی را کنار بگذاریم، این خطوط آنچنان هم به‌روشنی مشخص نشده‌اند.

همه ما تجربه خواندن آثار برخی فیلسوف‌ها - نویسندگانی خلاق، آفرینندگان جهان‌های خود - بس با زبانی آکنده از قدرتی اثر گذار و ایده‌های روشنگر و زنده - را داشته‌ایم. افلاطون بی‌تردید بزرگ‌ترین نمونه این فیلسوف - نویسنده‌هاست؛ پس از او می‌توان از پاسکال، نیچه، ویلیام جیمز (که گفته می‌شد، همچون رمان‌نویس‌ها فلسفه‌می‌نوشت، در حالی‌که برادرش همچون فیلسوف‌ها رمان می‌نوشت) و ویتگنشتاین در عصر خود ما، نام برد. حتی در آنجا که سبک فلسفی تماماً خشک، سیستماتیک، و انتزاعی ست؛ چه بسا نمایش "خود"، با قدرتی کوبنده‌تر از غالب ادبیات داستانی، بر صحنه باشد. به سفر سرگیجه‌آور دکارت در ذهن خود، در جست‌وجوی شالوده و رابطه این ذهن با حیات روزمره‌اش بیاندیشید.

به همین ترتیب، ادبیات داستانی یا تئاتر می‌توانند آنچه را به درستی گونه‌ای از دانش فلسفی می‌پنداریم به ما عرضه کنند و اغلب به گونه‌ای بسیار احساس برانگیزتر از فلسفه

محض، بسیار در هم تنیده‌تر با موقعیت فیزیکی ما، و البته کمتر نیازمند تفحص منطقی، اما مستعد پذیرش همان معنای معنا (یا توصیف توصیف) که زمینهٔ کار سنتی فلسفه است. به عنوان مثال، جدای از ناتورالیسم خشک و بی‌جان، ادبیات داستانی یا تئاتر آن قدر که ما را در یافتن پاسخ پرسش‌هایی چون: "ما چگونه این‌چنین‌ایم که هستیم؟"، "هستی ما در زیر ظواهر چه فرم‌هایی می‌پذیرد؟"، "رابطه ما با ساختار این دنیا چیست؟" یاری می‌کند، در مورد آنچه می‌کنیم چیزی به ما نمی‌آموزد.

رمان‌نویس یا نمایشنامه‌نویس هم مانند فیلسوف از بی‌جوابی شروع می‌کند؛ ویتگنشتاین می‌گوید: «مسئله فلسفی به این جمله شبیه است: "من راهم را بلد نیستم." و با این جمله در واقع نخستین مشکل نویسنده را هم توصیف می‌کند". کامو نیز به همین نکته اعتراف می‌کرد، وقتی می‌گفت: "اگر دنیا واضح می‌بود، هنر وجود نمی‌داشت".»

رمان‌نویس‌های خلاق همواره کارکرد تیرگی زدایانه هنر انعطاف‌پذیر خود و نیز پرس و جو و روشنگری فلسفه‌وار این هنر را همواره مسلم فرض کرده‌اند.

اما هنرمندان نمایشنامه‌نویس در قید و بند بی‌واسطگی و صراحت فیزیکی کار خود هستند، یعنی چیدن "کاراکترهایی" که افراد زنده هویت آنها را به عاریت خواهند گرفت یا به اصطلاح دگر - کس - نمایی خواهند شد، آن هم در فضایی تنگ که در آن بسیار بیش از آنکه اندیشه کنند یا اندیشیده شوند به سمت "بازی کردن" سوق داده می‌شوند، تا بدین گونه نویسنده دعوی‌دار بازنمایی خرد و نه صرفاً دانش عاطفی یا حقیقت تلخ گردد. در قرن ما پیراندللو، برشت، یونسکو، و کسی چون آرتو که پیام‌آور تئاتر بود جملگی بر درام به عنوان گونه‌ای از فلسفه تأکید کرده‌اند، هم با به‌کار گرفتن این واژه در نوشته‌های خود (برشت خود را "فیلسوف در کار تئاتر" می‌خواند) و هم با محکوم کردن تئاتر سنتی به این دلیل که این تئاتر هیچ بعد فلسفی را در بر نمی‌گیرد.

پیتر هندکه، هر چند خود را ملزم به بیان چنین ادعایی ندیده است، اما به جرأت می‌توان گفت که این ادعا کاملاً در مورد او مصداق می‌یابد. هندکه، اهل اتریش (علاوه بر چند داستان و شعر) نمایشنامه‌هایی نوشته است که به شیوه هنری به پیش طرح و یتگنشتاین در مورد وظیفه و روش کار فلاسفه بسیار نزدیک شده است:

«مسائل فلسفی... با دقت در کار کردهای زبان ما حل می‌شوند، آن هم به طریقی که ما را به باز شناختن آن کارکردها وا دارند: به رغم اشتیاق شدید به بد فهمی آنها،

این مسائل نه با دادن اطلاعات تازه، که با نظم بخشیدن به آنچه همیشه می‌دانسته‌ایم، حل می‌شوند.

فلسفه نبردی ست با افسون شدن خرد به وسیلهٔ زبان.»

ویتگنشتاین تا آنجا پیش می‌رود که می‌گوید: «[طرز] برخورد فیلسوف با یک پرسش همچون درمان یک بیماری‌ست.» مقایسه کنید با گفته هندکه در مصاحبه‌ای در سال ۱۹۷۰ که: «شخص باید بیاموزد که با زبان متهوع شود؛ همان طور که اشیاء، قهرمان تهوع سارتر را به تهوع می‌اندازند. این دست کم آغاز آگاهی ست.» همچنین هندکه به "بلاهت" زبان اشاره کرده و از نیت خود، دست‌کم در نمایشنامه‌های نخستین‌اش، مبنی بر "آشکار کردن انواع کنونی

بیگانگی زبانی" به منظور امکان‌بخشیدن به یک زندگی کم قید - و - بندتر برای ذهن سخن گفته است. هیچ چیز دیگر نمی‌توانست باطناً به ماجراجویی فلسفی ویتگنشتاین و آرزوی او، یعنی "نشان دادن راه فرار از بطری مگس‌گیر به مگس [گرفتار]" نزدیک‌تر شود.

این گفته بدان معنی نیست که کار هندکه نوعی هم طراز یا حروف‌نگاری (ترانویسی) نمایشی افکار ویتگنشتاین است؛ اما، مقدمتاً باید اشاره کرد که آنها از یک زمینه و فضای مشترک بر می‌خیزند. همان‌طور که استنلی کاوفمن[۲] در بررسی نمایشنامه اخیر هندکه "اسب تاختن بر دریاچه کنستانس"[۳] خاطر نشان‌ساخته، بیشتر ادبیات پس از جنگ در آلمان از پژوهش ویتگنشتاین دربارهٔ رابطه میان زبان و واقعیت تأثیر پذیرفته است، ریشه‌های این جست‌وجو-گری فلسفی در تجربهٔ اروپای معاصر از ریشه‌کن شدگی و بیگانگی روشنفکری است، و یک پاسخ اساسی به آن نیز هست؛ همچنان که اگزیستانسیالیسم سارتر پاسخی دیگر بود. گر چه هندکه همه پرسش‌ها در خصوص تأثیرپذیرفتن از ویتگنشتاین را رد کرده است، شکی نیست که او کارهای هموطن اتریشی‌اش را مطالعه و [درباب آنها] اندیشه کرده است.

اما حتی اگر چنین نکرده باشد؛ اجبارها، وسوسه‌ها، و اشاراتی در فضای [اروپا] بود که وی ناچار بود به آنها تن در داده و دنبالشان کند.

شاید فکر کنیم همه آنچه را که باید درباره بیگانگی روشنفکری اروپایی، ریشه کن شدگی آن و این‌قبیل چیزها شنیده‌ایم. در عصر مک لوهان، نورمن ا. براون و آر. دی. لینگ[۴]، آن به اصطلاح طغیان‌معروف علیه آگاهی سراسر زبانی ما و اشتیاق فزاینده برای "فیزیکی‌تر کردن هنرها، و اینگونه حرف‌ها حکایت از مرحله جایگزین شده‌ای از تاریخ فرهنگی دارد، درست همان طور که عنوان "آوانگارد" دیگر برای هیچ ادبیاتی که نوشته می‌شود، کاربرد ندارد. با این همه، ما هنوز هم کمتراز پیش بیگانه شده نیستیم. معضلات و سر در گمی‌های ما اگر هم اساساً زاییده زبان نباشند، هنوز عمدتاً در زبان منعکس و جای‌گیر شده‌اند، و باز هم کار کردی برای ادبیات وجود دارد که، حال هر چه به نامیمش، قلمرو جدیدی را فتح می‌کند یا، در تصویر بهتری برای تأثیر تخیل، قلمرو قدیمی را تجزیه می‌کند تا باروری سرکوب شده‌اش را رها سازد.

نوسازی ویتگنشتاین از فلسفه، کارایی مستمر خود را حفظ کرده است، و این دقیقاً به سبب آن‌است که او به این نکته پی برد که ما همیشه گرفتار سردرگمی زبانی هستیم و در نتیجه قربانی تجربه‌هایی می‌شویم که به غلط تحلیل و توصیف شده و در نتیجه به اشتباه درک شده‌اند، او به‌جای آنکه به سبک بزرگان فلسفه، سنتزی جدید و مهم‌تر عرضه کند به سراغ اشارات زبانی رفت. او می‌نویسد:

"ما [این را] درک نمی‌کنیم که با واژه‌ها محاسبه می‌کنیم، عمل می‌کنیم" و کار خود را به "بازگردانیدن واژه‌ها از کاربرد متا فیزیکی به کار برد روزمره‌شان" تعبیر کرد.

شاید پیتر هندکه بگوید کاری که کرده این است که واژه‌ها را از کاربرد "دراماتیک" سنتی یا ادبی، دور کرده و نفس هستی آنها - را به‌عنوان عناصر داستان‌های فاش کننده که پدید آورندهٔ تجربه‌های اخلاقی و عاطفی ما هستند - تغییر داده و با توجه به ویژگی و اصالتشان، آنها را در برابر ما قرار داده است. نمایشنامه‌های او نشان می‌دهند ما چگونه با واژه‌ها عمل می‌کنیم و

چگونه آنهابرما عمل می‌کنند؛ چیزی که این نمایشنامه وا پس می‌زنند آن زبانی است که فکر می‌کنیم دربردارنده معانی بی‌نیاز از پژوهش بیشتر می‌باشد. زبانی که برای انتقال حقایق از پیش موجود درباره جهان و سرشت ما به کار گرفته شده است.

مهم‌ترین افشاگری در این نمایشنامه‌ها، پرده‌برداری از حقایق خود زبان، و از رابطه ما با گفتار و بیان خودمان است. هنر دراماتیک هندکه مستقیماً از "تهوع" او ناشی می‌شود، بیماریی که از مشاهده زبانی گریخته از کنترل او درماندگی در برابر زندگی مستقل و خود سرانه این زبان ناشی‌شده است. علاج این بیماری هومیوپاتی[۵] است؛ در تئاتر هندکه زبان افشا شده، آماج حمله گشته، به آورد خوانده شده، و به مرزهای خودش رانده شده و در آنجا هم باز مورد تعقیب قرار می‌گیرد تا اینکه چهره‌ای خاص به خود می‌گیرد و همچون بازگشتن رنگ به گونه‌های مردی نجات یافته از دار؛ نشانه‌های رستاخیزی عجیب و نامنتظر در سیمایش پدیدار می‌شود.

به استثنای نمایشنامه "پای من، معلم خصوصی (سر خانه) من"[۶]، نمایشنامه‌ای بی‌هیچ گفتار - که نمونهٔ کاری رها شده از قید زبان است، اما در عین حال چشم‌انداز هول انگیزی از غیبت زبان‌هم پیش چشم ما می‌گذارد - سایر کارهای صحنه هندکه، غالباً درام‌هایی در باب طبیعت زبان‌هستند، حتی وقتی دارای "کاراکتر" یا به عبارت دیگر دارای چهره‌هایی هستند که بازیگران تجسم‌می‌بخشند. هندکه همان‌طور که خود گفته است، "عناصر دستوری بنیادین را از شیوه‌های گفتارمنتزع" و آنها را دراماتیزه کرده است تا روش‌های حقیقی عمل زبان را به خود آگاه ما بنماید و نشان دهد که ما چگونه جهان را با قالب‌های به ارث بردهٔ زبانی می‌سازیم، و چگونه این قالب‌ها ما را به سوی مسیر عمل و مراحل احساسی پیش می‌رانند، مسیرها و مراحلی که نه ما، بلکه آن قالب‌ها تعیین کرده‌اند. همان‌طور که هندکه دربارهٔ اولین نمایشنامه به اندازه معمول خود می‌گوید: «در کاسپار[۷]، تاریخ همچون داستانی از جملات انگاشته شده است.»

کاسپار از داستان حقیقی و گروتسک کاسپار هاوزر[۸] الهام گرفته است، پسرکی در پایان دوران‌نوجوانی که در ماه مه ۱۸۲۸، سرگردان در خیابان‌های نورمبرگ یافته شده بود. لاغر و نحیف، وحشت زده، و قادر به گفتن تنها یک جمله از این قرار که می‌خواهد مثل پدرش افسر سواره نظام‌بشود. او هیچ گونه غذا را به جز نان و آب نپذیرفته بود. چندی پس از آنکه به خاطر ولگردی زندانی شد، یک قیم سرپرستی او را پذیرفت و پنج سال پس از آن تحت شرایط اسرارآمیزی جان‌داد.

داستان او توجه شدیدی در محافل علمی و ادبی بر انگیخت، و موضوع شماری از آثار خلاق و مطالعات علمی آن دوره و بعد از آن شد، ورلن، هوفمانشتال و تراکل[۹] همه او را به عنوان استعاره‌ای از شاعر به‌کار بردند. شخصی که، همان‌طور که ورلن نوشت، "نمی‌داند در این دنیا چه باید کند."

نیز یکی از خاستگاه‌های شعر معروف برشت "درباره ب. ب. بیچاره"[۱۰] را pauvre Gaspard اثر ورلن دانسته‌اند. هم برای این نویسندگان و هم برای سایرین، مهم‌ترین گمانه زنی درباره‌کاسپار این بود که در سراسر عمرش زندانی بوده است. چه بسا به دست والدینی

شرور، و به‌احتمال زیاد در انزوای مطلق، و در نتیجه از رشد گفتاری یا بیشتر ویژگی‌های دیگر بشری بازمانده بود. در این مورد او به "گرگ - پسر"[۱۱] مشهور شباهت داشت که محافل پزشکی و ادبی فرانسه را در قرن گذشته مجذوب خود کرده و موضوع فیلم "بچه وحشی" تروفو بود. آنچه کاسپار هاوزر و گرگ - پسر را در اذهان علمی و ادبی جالب توجه می‌کرد وضعیت روان‌شناختی و اجتماعی و موقعیت آنها خارج از فرهنگ و حتی تمدن بود. وجود آنها به‌صورت هیولا و تجسد [محض] برای اندیشمندان انسان‌گرا اشاره‌ای نگران‌کننده به نزدیکی ما به توحش و برای شاعر یادآور عذاب در عزلت "بیان" بود. (شاعر به ساختن فرهنگ کمک می‌کند، با این همه، چنان که ورلن نوشته است، نسبت به آن بیگانه است، فردی‌ست که باید زبان جدیدی اختراع کند.) کاسپار و گرگ پسر انگیزه‌ای برای نگرش به اسرار اجتماعی شدن متعارف و بلوغ روانی شدند و نیز تلاش برای مجسم کردن این که اگر ما از این دو مقوله محروم می‌بودیم چه می‌شدیم. و ازآن جا که گفتار همواره ویژگی برتر بشر و وسیله تمایز او از عالم حیوانات پنداشته شده، ناتوانی آن دو در سخن گفتن بود که "تراژدی" آنها یا، از همه مهم‌تر، پیوند- گسستگی فجیع آن دو، یا از دید رومانتیک زخم نمادین ایشان را سبب شده بود.

اما برای هندکه نکته جالب توجه در جای دیگر است. آنجا که فلسفه و زیبایی‌شناسی در هم می‌آمیزند و دیدگاه‌های رومانتیک و انسان‌گرا هیچ استحکامی ندارند. او گفته است، نمایشنامه‌اش مطالعه اجتماعی یا روان‌شناسانه نیست؛ این نمایشنامه "نشان نمی‌دهد که اوضاع [برای] کارسپار هاوزر حقیقتاً چگونه هست یا بود، بلکه نشان می‌دهد چه برای یک نفر "- ممکن" است. "کاسپار هندکه استعاره‌ای سمبلیک از شاعر یا هرکس دیگری نیست: او یک مخلوق است."

هندکه شخصیت نمایشنامه‌اش را فراتر از اشارات تاریخی، یکسره عریان می‌کند، از همان آغاز وی را ناتوان از هر حرکت هدفمند و زنجیره‌وار نشان می‌دهد و تنها جمله او را به چیزی که به‌طور نیشدار و غم‌انگیز نامربوط و نامعین‌تر است تغییر می‌دهد: "من می‌خواهم کسی باشم مثل کسی دیگر که زمانی بود." جریان نمایش پیشرفت او را در کسب حرکات سنجیده، گفتار، و آگاهی و در نتیجه انسانیتی ظاهری نشان می‌دهد. مهم‌تر از هر چیز دیگر، همین رشد و پیشرفت او در زبان و توانایی کلامی‌ست که او را به مرحله انسانی رسانده و همان‌طور که خواهیم دید، این توانایی در عین حال فرایند نابودی او را پی می‌ریزد.

نمایش با ظاهر شدن کاسپار بر صحنه از میان شکاف پرده آغاز می‌شود، آراسته به لباسی بسیار بسیار تئاتری و صورتکی بر چهره: او "تجسم حیرت" است. او شروع به حرکت می‌کند، درست مثل بچه‌ای که راه رفتن یاد می‌گیرد، سپس یاد می‌گیرد صحبت کند، در ابتدا تنها جمله‌ای را که می‌داند بر زبان می‌آورد، بی‌هیچ درکی از معنای آن. سه "متن - رسان"[۱۲] غیرقابل رؤیت با سخن گفتن او را به حرف وامی‌دارند، سرمشق می‌دهند، درست همان‌طور که به کودک سرمشق می‌دهند، و به او موازین و برهان‌هایی برای آگاهی زبانی عرضه می‌کنند. به او می‌گویند: "همین حالا هم جمله‌ای داری که می‌توانی با آن جلب توجه کنی. با این جمله می‌توانی در تاریکی جلب توجه کنی، و به این ترتیب هیچ کس فکر نخواهد کرد که تو حیوان

هستی... این جمله برای تو از یک کلمه مفیدتر است. تو می‌توانی تا آخر یک جمله را بگویی... با این جمله تو می‌توانی یک کلمه را با کلمه‌ای دیگر مقایسه کنی. تنها با جمله و نه با کلمه، می‌توانی اجازه بگیری تا صحبت کنی."

آموزش ادامه می‌یابد. به او گفته می‌شود، جمله برای تمیز نهادن "بین خودش و هر چیز دیگر" مفید است، برای بیرون راندن آشفتگی، یا برای "آگاه شدن از خویشتن"، برای یادگیری اینکه چگونه درنگ کنی، برای یادگیری اینکه "آخرین بار که این جمله را ادا کردی جایی دیگر بودی"، دقیق‌تر بگوییم، یادگیری "جایی دیگر" به عنوان یک مفهوم. در حالی‌که متن رسان‌ها سخن می‌گویند، کاسپار، که به مرحله اول رانده شده، شروع به بیان شکسته بسته قسمت‌هایی از این جمله می‌کند: "من می‌خواهم ... من می‌خواهم بشوم مثل زمانی... مثل کسی دیگر... یک کسی... بودم... بشوم یک کسی ... من می‌خواهم یک کسی بشوم مثل." رفته رفته او دوباره قادر به گفتن آن جمله در ترتیب صحیح‌اش می‌شود و برای اولین بار واقعاً موفق می‌شود که قاعدهٔ جمله را بفهمد، قاعده جملات را بفهمد، که اینها برای برقرار کردن پیوندهایی‌ست که تلویحاً پیوستگی دنیا را بیان می‌دارند. با این قدرت او قادر است در "ماجرای گفتار" پیش برود تا زمانی که آموزش ببیند و "جمله‌های نمونه را که فرد عادی در طول زندگی‌اش آنها را ابزار مبارزه می‌کند" فراگیرد.

تسلط بر واژه‌ها کاسپار را بر اشیاء، نیز مسلط می‌کند. با توانایی نامیدن اشیاء او قادر است واقعیت را به بازی گیرد و تکه‌های واقعیت را بر اساس نیازهای ظاهری خود نظم بدهد، بالاخره زمانی می‌رسد که او را "شایسته" هستی داشتن اعلام می‌کنند، آن هم بعد از این که به طور کامل به او منطقی را آموخته‌اند که ما به کمک آن به آنچه دنیا می‌پنداریمش، سروسامان می‌دهیم. ولیکن این منطق، منطق زبان است؛ از برآمدهای اجتماعی‌ست و هر چند ممکن است در مقاطعی بادنیای فیزیکی سازگار باشد اما بنابر ماهیتی که دارد نمی‌تواند با هیچ واقعیت فردی سازگارشود.

اینجاست که نابودی کاسپار به دست زبان آغاز می‌شود. از زمانی که او در زمینه شکل‌های زبانی آموزش دیده و الگوهای کلامی رفتار در اختیارش گذاشته شده است، از اشتیاق خود برای ویژه بودن، فردیت، رهایی از انتزاع و نظم ـ بندی اجباری همان شکل‌ها آگاه می‌شود. او آرزوی به کار بردن زبان به نحوی خلاقانه را در سر می‌پرورد تا به تنهایی با آن وارد جامعه شود، به این گمان که واژه‌ها و الگوهای زبانی از او فرمان خواهند برد. اما حقیقت این است که او، مثل هر کدام از ما، مجبور به فرمانبرداری از آنهاست، چرا که آنها "زندگی" خودشان را دارند. اشتیاق او برای خلاقیت و یکتا بودن با نمایان‌شدن شمار فزاینده‌ای از کاسپارهای دیگر به ریشخند گرفته می‌شود. نسخه بدل‌هایی که حضورشان به معنای اثبات این نکته است که او مثل هر کس دیگری است. نمایش با مرگ کاسپار پایان می‌یابد، همراه با مرگ آن نسخه بدل‌ها.

کاسپار، آنگاه که در می‌یابد متن ـ رسان‌ها که او را به درون اجتماع کشیده‌اند و برای زندگی، اما نه برای "خود بودن" آماده کرده‌اند، ودر واقع مقصدشان قربانی کردن او بوده، آخرین کلام خود را این گونه به زبان می‌آورد: "من فقط تصادفاً من هستم."

پیتر هندکه و ویتگنشتاین

خلاصه‌ای از این قبیل شاید چیزی از توان فکری نمایشنامهٔ کاسپار برساند اما در نشان‌ـ

دادن کیفیت آن به عنوان یک درام و وجود آن به عنوان یک قطعه نمایشی با نوآوری و تازگی شگفت‌انگیزش چندان موفق نیست. در واقع همه نمایشنامه‌های هندکه در برابر شیوه‌های سنتی نقد و توصیف انتقادی شدیداً مقاومت می‌کنند و این از آن روست که در این نمایشنامه‌ها از آن عناصر رایج، یعنی کشمکش میان شخصیت‌ها، و نیز کشمکش روانی یا اخلاقی در درون شخصیت اصلی خبری نیست. در عوض، کشمکش و برخورد در این نمایشنامه‌ها از حس "دچاربودگی" انسان، فراتر از هر علت بلافاصل سرچشمه می‌گیرد. جنبه دراماتیک این نمایشنامه‌ها در این است که این وضعیت را بر "خودآگاهی" ما تحمیل می‌کنند و این چیزی است که به رغم مقاومت ما صورت می‌گیرد و نیز به رغم روش تجربه‌اندوزی ما و تمایل به این که این تجربه‌ها را درچارچوب عاطفی و اخلاقی خود رده‌بندی کنیم و بدین ترتیب آنها را تحت کنترل خود درآوریم.

همچون هر نوآور بزرگ در هر هنری، هندکه واسطه (رسانه)اش را ظرف یا وسیله‌ای برای توصیف ایده‌هایش نمی‌پندارد، بلکه آن را با توجه به اصل وجود آن ایده‌ها تنها وسیله‌ای می‌پندارد که از طریق آن، ایده‌ها می‌توانند زنده بمانند. از لحظه‌ای که کاسپار از میان شکاف پرده به مقابل تماشاکنندگان رانده می‌شود کاملاً بر روی صحنه است که هستی دارد. سر و- وضع ویژه‌اش - صورتکی با گریم به غایت تئاتری، تن پوشی همچون دلقکان یا کمدینی مضحک[۱۳] - بی‌درنگ این را تداعی می‌کند که او چیزی مصنوع است، یک نوآوری دراماتیک، و نه سرگذشتی برای پژوهش فکری. نمایشنامه مانند هر نمایشنامه دیگر پیش می‌رود، یعنی به صورت آشکارکردن چیزی به تخیل درآمده دربارهٔ زندگی بشری، در زمان و در فضای فیزیکی واقعی.

تخیل قوه‌ای است که بیش از آنچه با "امر واقع" در ارتباط باشد با آنچه "ممکن" است سر وکار دارد، با آنچه هنوز وجود ندارد، دست کم در شکل یا مکان یا در رابطه با دیگر پدیده‌ها که ذهن دلپسند می‌یابدشان، با این وجود می‌توان با "اختراع کردن" به آن هستی بخشید. و همین عمل تخیل است که ما را قادر به دگرگونه دیدن زندگی می‌کند. وقتی هندکه از کاسپار به عنوان نمایشی که "نشان می‌دهد برای یک نفر چه ممکن است اتفاق بیفتد"، یاد می‌کند، در واقع علاوه براین که درباره مضمون و موضوع ویژه این نمایش می‌گوید، در حال تعریف هنر خود نیز هست (و بدین طریق بسیار زیرکانه کل هنر ادبی را تعریف می‌کند.) در واقع هنر دراماتیکی هندکه در نمایشنامه کاسپار در مقایسه با سایر درام‌هایی که ما می‌شناسیم به گونه اساسی‌تری از بازی کردن با ممکن‌ها و وادار ساختن چیزها برای شدن به آنچه ممکن است شوند، مشتق می‌شود.

چرا که کاسپار فقط به هدف نشان دادن یک "اختراع" ثبت شده بر صحنه نشانده شده است، انسانی که به‌وسیله‌زبان ساخته و نابود شده است و بخشی از یک داستان روایتی یا درامی شخصی نیست. او نسخه‌بدل یا نمایندهٔ هر کسی که ما تا به حال شناخته‌ایم یا درباره‌اش شنیده‌ایم، یا حتی نسخه بدل محرک تاریخی‌اش، کاسپار هاوزر واقعی نیست. صحنه برای هندکه دنیا نیست، بلکه همان‌طور که خود او می‌گوید چیزی‌ست یکسر جدا و مکانی ساختگی‌ست، یک "ساخته بشر" است. در چنین مکانی شما تجربه‌های اخلاقی و عاطفی

جایگزین به دست نمی‌آورید؛ تئاتر طریقه‌ای برای تقلید، بازنمایی، یا همچنین نسخه‌برداری رویدادها، ارزش‌ها، معانی، یا انگاره‌هایی که خارج از آن موجودند نیست.

به گفته هندکه، ایده اساسی در پس نمایش‌های او "وادار ساختن مردم به آگاه شدن از دنیای تماشاخانه است، نه از دنیای خارج." اشیاء بر روی صحنه‌ای که هندکه می‌چیند "کارکردی مصنوعی در آن بازی که من مجبور به اجرای نقششان می‌کنم" دارند. هم‌اشیاء و هم واژه‌ها در این بازی شرکت می‌جویند (باری دیگر پیوند با ویتگنشتاین قابل ملاحظه‌است؛ ویتگنشتاین واژه sprachspiel، "بازی زبان" را به کار برد، تا بدان وسیله زندگی واژه‌ها را توصیف کند.) همان بازی که هدفش در یک مرحله آشکار سازی استبداد شکل‌های زبانی سازمان یافته،کاربردهای زبان‌شناختی، کارکردها، و مفاهیم ضمنی‌ست و در مرحله دیگر پیکار با تماشاخانه به عنوان مکان اوهام.

برای هندکه تماشاخانه مکانی‌ست که در آن شخص می‌تواند ببیند دنیا واقعاً چگونه است و تحقق این امر فقط با قراردادن شخص در مکانی خارج از عملکردهای متعارف دنیا و، از همه‌مهم‌تر، خارج از تعاریفی که البته متعلق به خود ما هستند ممکن است. با این نگرش، هندکه چندان‌هم از ایبسن دور نیست.

ایبسنی که از تماشاخانه به عنوان مکانی برای قضاوت کردن دنیا و مکانی برای "دیدن" یاد می‌کرد، و هنگامی که به وی گفته شد نمایشنامه پی‌یرگینت شعر نیست، پاسخ داد که می‌تواند باشد، و به این منظور باید معنی شعر دراماتیک عوض شود تا با اثر او سازگار گردد.

البته هندکه حتی به پیشینیان بلافصل و معاصرانی از قبیل بکت و یرژی گروتفسکی نزدیک‌تراست. بکتی که نگرش خود به نوآوری آثار هنری را با این اظهار نظر درباره جویس عنوان کرد: «او درباره چیزی نمی‌نویسد، او دارد چیزی می‌نویسد»، و یرژی گروتفسکی که باور دارد تئاترنباید سعی کند شبیه زندگی باشد چرا که تئاتر دقیقاً طریقه‌ای برای "مخالفت کردن با" زندگی به‌منظور دوباره زنده ساختن زندگی است. همان‌طور که گفته شده، قدرت تئاتری عجیب همه نمایشنامه‌های هندکه از برخی ابتکارهای مشابه ابتکارهای بکت سرچشمه می‌گیرد: واکاست درام‌به عناصر غیر واسطه، غیر تاریخی؛ عمل رها سازی در این فضای پاک شده از حکایت‌نخستین آگاه بودن به خود آگاهی؛ فشار بر زبان برای دراماتیزه کردن خودش و درگیر شدن تماشاچی در یک فرآیند تا یک داستان. هندکه نیز همچون بکت نهایت دشواری را در نگاشتن آثاری معنی‌دار به وسیله زبانی که برای همیشه به معانی ویژه ما خیانت می‌ورزد لمس کرده‌است، و آن احساس آمیخته به خشم، ناامیدی و نیتی نیرنگ‌بازانه که در نتیجه آن دشواری موجب می‌شود، چیزی‌ست که به این نمایش‌های راجع به زبان زندگی می‌بخشد.

اگر هندکه به‌طرز آشکاری بکت را جذب کرده و تأثیر فراوانی از وی پذیرفته، ناگزیر به سمت چیزی نو حرکت کرده است؛ در فرآیند بیان شیوای دیدگاهش، او حتی بیشتر از بکت از گذشته بریده است. دونمایشنامهٔ اولش به معنای دراماتیکی قضیه هیچ کاراکتری ندارد. این نمایشنامه‌ها همان‌طور که هندکه می‌نامدشان sprechstuce، قطعه‌های گفتاری یاspeak-ins، "نمایش‌های بدون تصاویر" هستند. او می‌گوید: "آنها به دنیا اشاره می‌کنند اما نه از طریق تصاویر

بلکه از طریق واژه‌ها؛ واژه‌ها در speak-ins به دنیا به‌عنوان چیزی واقع در خارج واژه‌ها اشاره نمی‌کنند بلکه به دنیای درون خود واژه‌ها اشاره دارند.»

اولین نمایشنامه‌اش رنجاندن تماشاچی[۱۴] (یا شاید ترجمه بهتر اینکه، چیزهای ناجور به تماشاچی گفتن)[۱۵] توسط چهار نفر اجرا (خوانده) می‌شود.

دو مرد و دو زن که هیچ کاری جز سخن گفتن نمی‌کنند و هیچ نقش معینی ندارند، سطرهای متن را به دلخواه کارگردان یا هر کسی که قطعه را بر روی صحنه می‌برد قسمت می‌کنند. صحنه هیچ منظر یا وسیله خرده ریزی ندارد اما چنانچه دستور العمل‌های اجرا فشار آوردند: «فضای معمول تئاتر باید حکمفرمایی کند؛ راهنمایان سراپاگوش، برنامه‌های مفصل، چراغ‌هایی که کم‌نور و پرنور می‌شوند، زنگ‌های اخبار تا شروع نمایش را علامت دهند، پرده‌ای که در ابتدای کارکشیده شده تا حکایت از "داستانی" قریب الوقوع کند، آنگاه صحنه‌ای خالی به معرض نمایش درمی‌آید. سخنگویان باید سطرهایشان را بدون وارد شدن به هرگونه ارتباطی با تماشاچیان یا بدون توجه به حضور آنان ادا کنند.

قطعه با یک یا چند سخنگو که می‌گویند، "خوش آمدید. این قطعه یک پیش در آمد است." آغاز می‌یابد. سپس یک گزارش، یا به بیان دقیق‌تر یکسری گزارش‌های بلند بالا شروع می‌شود، که هدفش دو پهلوست: یکی دفع کردن آن سری انتظاراتی که تماشا چیان بی‌هیچ چون و چرایی از مشاهده اثری تئاتری که بازتاب هم دنیا و هم آثار هنری دیگر است چشم دارند (از تجربه کردن، یا به قولی، عمل سنتی درام به عنوان ایجاد ارتباط عاطفی به روش‌هایی سبک‌دار)؛ ودیگری خلق درامی از هیچ به جز زبان، درامی که در آن واژه‌ها به کار گرفته شده‌اند تا خود را افشا کنند، تا خود را برخلاف روال معمول از کارکرد متداول‌شان که در اختیار گذاشتن تجربه جایگزین است رها کنند. سخنگویی بالحنی موسیقایی می‌خواند: «شما هیچ چیزی که قبلاً اینجا در هر نمایشی نشنیده‌اید، نخواهید شنید.

شما هیچ چیزی که قبلاً اینجا ندیده‌اید نخواهید دید. شما هیچ چیزی از آنچه همیشه اینجا دیده‌اید نخواهید دید. شما هیچ چیزی از آنچه همیشه اینجا شنیده‌اید، نخواهید شنید. شما آنچه معمولاً می‌بینید خواهید شنید. شما آنچه معمولاً نمی‌بینید خواهید شنید. شما هیچ برنامه نمایشی نخواهید دید... شما هیچ نمایشی نخواهید دید. هیچ بازیگری‌ایی امشب اینجا نخواهد بود... شما چیزی توقع داشتید... [اما] این نمایش نیست... ما به شما هیچ چیزی نشان نمی‌دهیم. ما هیچ سر نوشتی را بازی نمی‌کنیم. ما هیچ رویایی را بازی نمی‌کنیم... این هیچ برشی از زندگی نیست. ما برایتان داستان نقل نمی‌کنیم... ما هیچ وقایعی را شبیه سازی نمی‌کنیم. ما هیچ چیزی را بازنمایی نمی‌کنیم... ما فقط سخن می‌گوییم... اینجا شما آنچه سزاوارش هستید را دریافت نمی‌کنید. کنجکاوی شما ارضا نمی‌شود. هیچ جرقه‌ای از جانب ما به سوی شما نخواهد جست... این تخته‌های صحنه دنیا را تداعی نمی‌کنند... وجود دارند تا ما بر روی‌شان بایستیم... امکانات تئاتر اینجا مورد سوءاستفاده واقع نشده‌اند... ما تئاتریکال نیستم... این اتاق چنین وانمود نمی‌کند که یک اتاق است... این درام نیست.

هیچ واقعه‌ای که جایی دیگر رخ داده است اینجا دوباره بازی نمی‌شود. اینجا تنها یک حال و یک حال و یک حال وجود دارد.»

این قطعه پیش می‌رود تا نه دیالوگ بلکه ساختاری از گفتار بسازد، که در آن ساختار اشارات سخن گفتن و شنیدن سرآمد شده و آن پدیده صرف زبان در این به اصطلاح فضا عریان شود. فضایی که از آن برخی کاربردهای خاص، [از جمله] نقل یک داستان و انتقال اطلاعات در باب واقعیت فیزیکی و عاطفی انتظار می‌رفته. نیت هندکه کاری هنری‌ست و نه آموزشی (حتی در معیاری "خلاق") چرا که وی در دل آداب و سنن تئاتری و دراماتیک کار می‌کند، و در یک حرکت جودو - مانند آنها را علیه خودشان به کار می‌برد و این کار را برای رها سازی فرم انجام می‌دهد.

این کشمکش بین کاربردهای متداول صحنه و "نهوع" نمایشنامه‌نویس بر سر تحجر و تکبرشان است که به کارهایش تنش و حقیقت زیبایی‌شناسانه خاص خودشان را می‌بخشد، دوباره به‌روشی بسیار مشابه نمایشنامه‌های بکت، که باور سنتی "حرکت" در تئاتر و توان احساس برانگیزنده آن را به رغم توقعات عکس با ارائه درام‌های ایستا و به لحاظ عاطفی خنثی، سرنگون ساخت.

تماشاچی در ابتدا سردرگم است سپس کسل یا ناامید، شاید هم عصبانی. بسته به پیچیدگی یا سادگی نمایش، نم نمک به روح و معنای قطعه وارد می‌شود، در می‌یابد که نفس حضورش، پدیده تئاتر رفتن و یا با تعمیم معنی، رفتن به سوی فرهنگ به عنوان منبعی خارجی از حقیقت بناشده، چیزی‌ست که در آنجا آزموده و "دراماتیزه" شده است.

یکی از گوینده‌ها می‌گوید: "از آنجایی که ما با شما سخن می‌گوییم، شما می‌توانید از خودتان آگاه شوید... شما متوجه می‌شوید که نشستید. شما متوجه می‌شوید که در یک تماشاخانه نشستید. شما متوجه اندازه دست و پایتان می‌شوید... [...]... شما متوجه وارد شدن واژه‌های ما به گوش‌هایتان می‌شوید... شما گفتار - مایه هستید... شما رویداد هستید... این قطعه یک پیش درآمد است. این پیش درآمدی بر قطعه دیگری نیست بلکه پیش درآمدی است بر آنچه شما انجام‌دادید، آنچه انجام می‌دهید، و آنچه انجام خواهید داد. شما گفتار - مایه هستید."

حال تماشاچی می‌داند که سبکبالانه به دنیایی از رویا و خیال برده نخواهد شد؛ از حضور فیزیکی خود در سالن نمایش باخبر است؛ در حقیقی‌ترین حالت خود آگاه است، آگاه از آنچه (نفس) آگاهی ست. حال گویندگان ادامه می‌دهند تا گوش‌هایش را با زنجیره‌ای از کلیشه‌ها، ستایش‌ها، و توهین‌های لغتنامه‌ای واگردانیده به عمل پرکنند. نمایشی از کلام، افشاگری خشنی از اینکه چگونه زبان ما راپشت سر می‌گذارد، چگونه تناقض‌هایش یکدیگر را باطل می‌کنند، چگونه دنیا را از نام‌ها و کیفیات قراردادی به جای اشیاء و موجودات می‌آکند. تأثیر این افشاگری کلامی که به وسیله این تجربه بی‌سپر از واژه‌ها انجام می‌پذیرد بیمار کردن ما و هم‌زمان نیرو بخشیدن به ماست - آن آگاهی هیچ - فراموش - ناشدهٔ عجیب که خوب یا بد، واژه‌ها بدان سان‌اند که موجود انسانی هستیم:

شما روده درازها... شما زشت رویان[16]... شمابزدلان... شما آن - مرغ‌ها، شما اعداد اشتباه... شما چهره‌های مقوایی... شما دوره‌گردها... شما کارت خدمت سوزان[17]... شما هنرمندان برج عاج، شما شکست باوران، شما کین خواهان بزرگ... شما کمونیست‌ها، شما گروه‌های فشار-

[۱۸]، شما سفیدان... شما سقط‌شدگان... شما متقلبان... شما نقطه‌های عطف در تاریخ تئاتر... شما قهرمانان مثبت... شما ضد قهرمانان، شما قهرمانان هر روز. شما تابناکان علم... شما وراجان تحصیل کرده... شمادوزخیان. شما اعضای کنگره... شما صاحب کرسیان این و آن... شما عالیجنابان... شما تاج برسرها. شما مواد فروشان. شما معماران آینده. شما سازندگان دنیایی بهتر. شما مافیایی‌ها...شما که زندگی را در آغوش می‌کشید. شما که از زندگی منزجرید. شما که هیچ احساسی درباره‌زندگی ندارید... شما برادران و خواهران شما، شما رفقا شما... شما هم نوعان شما. به اینجا خوش آمدید. از شما سپاسگزاریم. شب خوش.»

نمایشنامه بعدی هندکه، خود - اتهام زنی[۱۹]، اثری‌ست که حکایت از کاسپار می‌کند. در این نمایشنامه سخنگویی مذکر و سخنگویی مؤنث که هرگز دیده نمی‌شوند (و می‌توانند خطوط نمایشنامه را به صلاحدید کارگردان بین خود تقسیم کنند) به روندی مشابه نمایشنامه کاسپار، متن را از بر می‌خوانند. موضوع داستان فراگیری زبان توسط یک شخص است، که در آن واحد داستانی است از اینکه چگونه زبان دنیا را بنا می‌کند، در آن هدایتمان می‌کند، ما را به سازش وا می‌دارد، و از طریق منطق‌اش ما را وا می‌دارد تا او و وحدت مان با نقش و نگارهایش را باور کنیم. هندکه از کلیشه‌ها، ایده‌های پذیرفته شده و عبارات مرسوم، منطق و ضد- منطق اثری مفرح و دهشت‌انگیز می‌سازد که شاید به لحاظ تخیل دراماتیک محدود باشد. اثری که بیشتر کیفر خواستی از عملکرد زبان در خلق خودهایی دروغین است، و نه خود - اتهام زنی.

«من به درون این دنیا آمدم. من شدم. من به‌وجود آورده شدم. من آغاز شدم. من رشد کردم. من‌زاده شدم. من در فهرست اسامی زایمان وارد شدم. من بزرگ شدم. من حرکت کردم... من آموختم. من واژه‌ها را آموختم. من فعل‌ها را آموختم. من فرق بین بودن در حال و بودن در گذشته را آموختم. من اسم‌ها را آموختم. من فرق بین مفرد و جمع را آموختم. من قیدها را آموختم. من فرق‌بین اینجا و آنجا... این و آن... نیک و شر... مال من و مال تو... را آموختم... من مفعول جمله شدم... من مفعول و متمم جمله‌های اصلی و فرعی شدم. من حرکت یک دهان شدم. من رشته‌ای ازحروف الفبا شدم... من انجام دادم. من موفق نشدم انجام دهم. من گذاشتم انجام شود. من خود را بیان کردم. من خود را از طریق ایده‌ها بیان کردم. من خود را از طریق عبارات و حالت‌های چهره‌بیان کردم... من خود را در برابر قدرت غیر شخصی قانون بیان کردم و به کرداری نیک...

من نشان دادم... با هر کدام از حالت‌های چهره‌ام رضایت و بی‌اعتنایی خود به قوانین را نشان دادم...

من بازی کردم. من اشتباه بازی کردم. من بر طبق قوانینی که، بر طبق قوانین موجود، خلاف‌عرف بودند بازی کردم. من در زمان‌ها و مکان‌هایی که بازی کردن غیر اجتماعی و سبکسری‌بود بازی کردم... من با خودم بازی کردم به وقتی که انسانی می‌بود با دیگران بازی کنم... من‌موفق نشدم جدی بازی کنم... من با آتش بازی کردم... من با کارت‌های علامت زده بازی کردم...من با فکر خودکشی بازی کردم... من با واژه‌ها بازی کردم...

من بر سرخ خط بطلان کشیدم... من موفق نشدم در تراموا به عقب حرکت کنم... من از توالت‌استفاده کردم وقتی ترن در ایستگاه ایستاده بود... من از حد ظرفیت حمل آسانسورها

تجاوزکردم... من در حوادث خونسردیم را حفظ نکردم... من نهضت مقاومت غیر مجاز بر پا کردم... من به پاها نشانه نرفتم... من موفق نشدم اول زن‌ها و بچه‌ها را نجات دهم... من حرکت سایه‌ام را به‌عنوان اثبات حرکت زمین به حساب نیاوردم... من خواست‌های خود برای جاودانگی را به عنوان اثبات زندگی پس از مرگ به حساب نیاوردم... من غریزه‌ام را برای زندگی را به عنوان اثبات این که زمان ساکن می‌ایستد به حساب نیاوردم.

من آنچه بودم نیستم. من آنچه می‌بایست می‌بودم نبودم. من آنچه می‌بایست می‌شدم نشدم. من آنچه را می‌بایست حفظ می‌کردم: حفظ نکردم. من به تئاتر رفتم. من این قطعه را شنیدم. من این قطعه را خواندم...».

آن سری از نمایشنامه‌های هندکه که تا به اینجا بررسی کردیم با همه نوآوری و روشنگری‌شان، در زمره (آثار) تجربی باقی می‌مانند. بدین معنی که آنها تلاش‌هایی چند، ضربت‌هایی به تنی‌سخت جان، میله‌های جراحی برای بازکردن شکاف‌هایی به سوی نو-سازی تئاتراند، نه نورسیده‌هایی جاودانه و نامیرا به مجموعه آثار تئاتری. به استثنای ممکن و محدود کاسپار؛ جذبه‌سایر آنها تقریباً همین که قاعدهٔ روندی آنها درک شود و همین که تماشاگر یا خواننده، چشمانش را به آنچه هندکه با زبان می‌کند از یک سو و ایده تئاتر از سوی دیگر باز کند، به سرعت خسته‌کننده می‌شود.

با همه شگفتی خیره کننده شان تصور تمایل به دوبار دیدن نمایشنامه‌های خود - اتهام زنی و رنجاندن تماشاچی سخت است. این نه از برای اهانت به آنها بلکه برای طبقه‌بندی کردنشان است: آنها مقدمه‌ای بر پیش فرض هندکه از توان‌های کامل هنر دراماتیکی هستند و روش‌های او را محکم‌تر می‌سازند. هندکه پس از این که نمایشنامه اسب تاختن بر دریاچه کنستانس را به پایان رسانده بود به مصاحبه کننده‌ای گفت که او از همه آثار نخستین اش ناخشنود است، و آنها را نمایشنامه‌های مبنایی Statement خواند. در مقابل آنچه احساس می‌کرد نمایشنامه جدیدش نمایشگرانه Presentment است. با این حال تفاوت، آنچنان زیاد یا آنچنان انزجار برانگیز که وی ظاهراً فکر می‌کند نیست. اسب تاختن بر دریاچه کنستانس بی‌هیچ چون و چرایی، اثری بلندتر و پیچیده‌تر از بقیه نمایشنامه‌های هندکه است و بر طبق هر معیاری "درامی" است کامل که با نمایشنامه‌های قبلی هندکه در ارتباط است و این رابطه مثل رابطه‌ای است که یک پرتره با نقش اولیه‌اش یا یک گل با دانه‌اش دارد و نه رابطه‌ای که برهان با ادعا دارد.

همواره در اظهار نظرهای عمومی هندکه درباره آثارش عدم صداقت می‌بینم. او شدیداً هر گونه‌نیت نوآور بودن را انکار کرده و از پذیرش پیوندهای آشکار خود با ویتگنشتاین سرباز زده‌است. وقتی مصاحبه‌کننده‌ای خاطر نشان ساخت که اسب تاختن بر دریاچه کنستانس نمایشنامه‌ای بسیار "پیچیده" است که طی اجرایش در نیویورک هم بازیگران و هم تماشاگران را به کلی سردرگم کرده است، او شگفتی و اندوه خود را ابزار کرد و گفت که وی "تصور کرده بود که آن نمایشنامه‌ای به غایت واضح و به همان اندازه سر راست است." "نیت من این نیست که مردم را سردرگم کنم، بلکه می‌خواهم به غایت بیگانه شان کنم و من بیگانه سازی Strangement را چیز مثبتی می‌پندارم."

هیچ شکی نیست که به لحاظ زیبایی‌شناسی، برشت هنر نمایشنامه‌نویسی‌اش را بر

اساس چنین فرضی بنا کرد. (البته هندکه گفته است که کارهای برشت را دوست ندارد، شاید به خاطر جنبه اخلاقی و آموزشی آنها.) اما هندکه ساده‌اندیشانه از قبول اینکه بیگانه‌سازی برای بیشتر تماشاگران گیج‌کننده است سرباز می‌زند و قبول نمی‌کند که حذف کردن زمینه‌های مرسوم و محروم کردن تماشاگر از اشارات و نشانه‌های راهنما باعث گیج شدن او می‌شود. او از یک سو به تماشای روابط ناآشنا و غیر مرسوم می‌نشیند و از سوی دیگر در غیاب آنچه کاراکترهای روی صحنه باید انجام دهند ناامید می‌شود.

در هر حال، اسب تاختن بر دریاچه کنستانس در اولین برخورد، نمایشنامه‌ای بسیار مشکل است و به مانند هر اثر غیرسنتی، نیازمند دور ریختن توقعات معمول می‌نماید گر چه به‌وجود آوردن چنین توقعاتی در واقع یکی از اهداف دراماتیک اثر می‌باشد.

مایکل ولف، مترجم هندکه می‌گوید، این عنوان بر گرفته از افسانه‌ای آلمانی است، مبنی براینکه اسب‌سواری در یک روز برفی تلاش می‌کند تا قایقی پیدا کند که او را به روستایی آن سوی دریاچه کنستانس ببرد. وی راهش را گم می‌کند و پس از ساعت‌ها به شهری می‌رسد و در خواست قایق می‌کند؛ او با شگفتی و حیرت مورد استقبال واقع می‌شود، چرا که این همان مکانی است که وی درجست‌وجویش بوده و مردم نمی‌دانند چگونه او توانسته است از روی یخی که تنها یک اینچ ضخامت داشته عبور کند. با شنیدن این، سوار کار به آرامی از زین به زیر می‌آید و می‌میرد. این افسانه اصطلاحی فولکلور در آلمان جنوبی باب کرد: کسی که در معرض خطر بوده بدون اینکه از آن باخبر باشد، با اسب از عرض دریاچه کنستانس گذشته است.[۱۹] استفاده هندکه از این اصطلاح در ابتدا بسیار معما گونه است، چرا که در نمایشنامه هیچ چیزی که نشانگر خطری فیزیکی یا اخلاقی برای هر کدام از کاراکترهایش باشد به نظر نمی‌آید. هشت شخصیت، پنج زن و سه مرد؛ که بنابر دستورالعمل‌های صحنه‌پردازی هندکه باید نام‌های مشابه خود بازیگرانی که ایفای نقش می‌کنند داشته باشند. متن اصلی او نام‌های اجراکننده‌های مشهور آلمانی زبان را در اختیار گرفته است: اریک فن استروهایم، امیل یا نینگز، الیزابت برگنر[۲۰] و غیره.

نمایش در اتاقی بزرگ و به طرز ناهمگونی مبله شده، با دو راه پله که به طبقه غیرقابل رؤیت بالاتر راه می‌یابند آغاز می‌شود، محیطی که آدم را به یاد برخی هتل‌های قدیمی بین راهی می‌اندازد. از آغاز یک حس جابه جایی از واقعیت روزمره وجود دارد، چیزی که توسط آن به اصطلاح حس در واقع بودن تشدید شده است.

سراسر فضا گویی تخدیر شده است، در دستورالعمل‌های صحنه، هندکه می‌نویسد که " همه‌اشیاء طوری قرار داده شده‌اند که تصور اینکه جایی دیگر باشد مشکل باشد؛ به طرزی که گویی تاب حتی جابه‌جا شدنی جزئی را نمی‌آورند. "نخستین مکالمات شخصیت‌ها که بدون هیچ مقدمه‌و پیش درآمدی بر روی صحنه حرکت می‌کنند - چنانکه گویی در یک نظم و ترتیبی جا می‌گیرند- در ظاهر عادی یا حتی پیش پا افتاده‌اند، اما شخص به سرعت متوجه می‌شود که هیجان‌هایی به غایت عجیب، غضب‌هایی توجیه نشدنی و رنج بردن‌هایی اسرارآمیز در پس تقریباً هر جمله نهفته است. در همان حال به نظر می‌رسد تقریباً هر عمل فیزیکی در جهت فشار متضاد نیرومندش به کارگرفته می‌شود.

یانینگز و بازیگر دیگری به نام هاینریش جورج در دیالوگی شرکت می‌جویند که به واقع تلاشی برای ساختن دیالوگ است یعنی کوششی برای پیوند دادن واژه‌ها به اشیاء یا اعمال از یک سو، و از سوی دیگر به شنونده برای ایجاد ارتباط با او. جورج می‌پرسد: "توجه نکردی چقدر همه چی ناگهان احمقانه می‌شن وقتی شروع به صحبت کردن از قلوهٔ آتشی[۲۱] می‌کنیم؟" و سپس می‌گوید: "... به خاطر اینکه ما درباره چیزی صحبت کردیم که در آن واحد قابل رؤیت نبود." لحظه‌ای بعد او از یانینگز می‌پرسد، "تا به حال شنیدی مردم از یک بازنده مادرزاد حرف بزنند؟" و به همین نحو ادامه می‌دهد تا اینکه از او درباره "مشکل سازهای مادرزاد" و "جنایتکارهای مادر زاد" و بالاخره درباره "مارهای سریع" و "اسکیموهای آتشی مزاج" بپرسد.

معنی ضمنی این عبارات این است که آنها به هیچ چیز واقع‌تر از آنهایی که در ابتدا بحث شد برنمی‌گردند. این مکالمه به یک باره با خنده‌ای بلند و زدن به پاهای یکدیگر پایان می‌یابد.

همه چیز در یک حال و هوای رویاگون که نتیجه غیاب ارتباطات معمول است ادامه می‌یابد، و همین وارونگی ارتباطات متعارف، نتیجه‌های غیرمنطقی (به گفته نمایشنامه‌نویس بریتانیایی،ان - اف، سیمپسون: "به ذهنی آموزش دیده نیاز است تا نتیجه‌های غیرمنطقی را جذب کرد.") و فوران ناگهانی مهملات است که از عملکرد نمایشی متعارف یک طنز می‌سازد، بسان نمایشنامه‌های نخستین یونسکو و هنوز بس بسیار پیچیده‌تر چرا که به ظاهر طبیعی‌تر از نمایشنامه‌های یونسکو به نظر می‌رسد.

کاراکترها به دنبال "نمایشی" برای بازی کردن می‌گردند، کوشش می‌کنند تا با گفتار و ژست‌هایشان احساس پیوستگی کنند. یانینگز در جایی می‌گوید: "خورشید بالا اومده." که جورج در پاسخ می‌گوید: "چرا؟ منظورم اینه که چرا اینو می‌گی؟" یانینگز (پرخاش‌کنان) پاسخ می‌دهد: "اونا واژه‌های من‌اند (گویی خسته شده) من چه می‌دونم چرا." در جایی دیگر الیزابت برگنر که خوابیده است، بیدار می‌شود، دور و بر را نگاه می‌کند، و جیغ می‌کشد، "تو کی هستی؟ چی می‌خوای؟ چرا من اینجام؟" در طول این پرسش‌ها، بنا به دستورالعمل‌های صحنهٔ هندکه، او دوباره آرام می‌گیرد و به پرسش‌هایش خاتمه می‌دهد آن هم فقط به خاطر فرم و شکل.

به خاطر شکل... یا به خاطر یک فرم. پس از مدتی روشن می‌شود که اسب تاختن بر دریاچه کنستانس همانند همه نمایشنامه‌های هندکه، بر پایه دو مرحله کار می‌کند: یکی ریشخندی از نظم، منطق و معناداری و درامای سنتی و دیگری درکی درباره زندگی که خودش را با دراما اشتباه می‌گیرد. این ایده که طبیعت از هنر تقلید می‌کند البته ایده‌ای قدیمی است، اما کاری که هندکه می‌کند ساختن یک اثر هنری است که این فرآیند را به نمایش کشد: اسب تاختن بر دریاچه کنستانس نمایشی است درباره روشی که مردم در زندگی "واقعی" بدان عمل می‌کنند گویی آنها در قالب نمایشنامه‌ها نقش‌آفرینی می‌کنند. از این زاویه سئوال پرسیدن‌های برگنز نقشی از خود دراماتیزه کردن است که کاملاً مبتنی بر فرم می‌باشد، در نیمه راه، او رغبت از دست می‌دهد اما به عنوان "کاراکتری" که نقشی برای ایفا کردن دارد تا پایان ادامه می‌دهد.

به همان طریق، این ناشیانه عمل کردن‌ها و ناتوانی در خلال انجام اعمال فیزیکی، هم هجونامه‌ای برجزئیات معنا باخته واقعیت‌گرایانه در نمایش‌های مرسوم است و هم اجرای

نقشی عذاب دهنده‌و باریک بینانه از روش عمل دنیای فیزیکی است که گاهی در نوع عملکردش بسیار ظالمانه و زیان‌آور به نظر می‌رسد: مکانی از درهای بسته، بطری‌های بازنشدنی و ظروف نقره‌ای لیز و درامی که در آن وسایل خرده‌ریزه صحنه از این که مطیعانه به کار گرفته شوند سرباز می‌زنند.

همچنین در این نمایشنامه به اشیاء فیزیکی ارزشی مبالغه شده و اسرارآمیز بخشیده شده است.در یک جا یانینگز یک سوزن ته گرد پیدا می‌کند (همه آنها طوری نگاه می‌کنند گویی تعجب کرده‌اند.) فن استروهایم می‌گوید، "یک سوزن ته گرد؟ تو که منظورت "این سوزن ته گرد" نیست؟ " یانینگز: "دقیقاً همین یکی." بازیگر زنی به نام هینی پورتن: "و این وجود داره؟ این صرفاً یک استعاره کلامی نیست؟" یانینگز می‌گوید: " لطفاً خودتو قانع کن." و سوزن را به پورتن می‌دهد. او با تعجب می‌گوید: "بالاخره همه‌ش درست از آب در اومده... همه‌ش به حقیقت پیوسته." بی مسمایی پاسخ و تفاوت بین بزرگی عبارت و کوچکی رویداد بینش اساسی هندکه را بیان می‌کنند: ما برای همیشه در حال مبارزه برای پیدا کردن معانی و با معنی کردن اشیاء هستیم. ما خودمان را تحت اجبارهای تحمیل شده بر کاراکترها در یک درام می‌بینیم.

در دیالوگ زیر شکاف بین زبان و واقعیت، بین اعمال و آن معانی که ما از طریق زبان به آنها می‌بخشیم، بیشترین توصیف ویتگنشتاینی را به خود می‌گیرد:

پورتن: یک نفر در حالی که قدم می‌زنه مدام شانه‌اش را ورانداز می‌کنه - آیا وجدان نا آرامی داره؟

برگنز: نه، او صرفاً گه‌گاهی شانه‌اش را ورانداز می‌کنه.

پورتن: یک نفر با سر فرود آمده اونجا نشسته - آیا غمگینه؟

برگنز: نه، او صرفاً با سر فرود آمده اونجا نشسته.

پورتن: دو نفر اونجا نشستن، به هم نگاه نمی‌کنن و ساکت اند - آیا از دست همدیگه عصبانی‌اند؟

برگنز: نه، اونا صرفاً اونجا نشستن، به هم نگاه نمی‌کنن و ساکت‌اند.

پورتن: یک نفر داره روی میز می‌کوبه - تا حرف خودشو پیش ببره؟

برگنز: نمی‌تونه صرفاً روی میز بکوبه؟

در دستورالعمل‌های صحنه خوانده می‌شود: آنها با جیغ کوتاهی از سرشادمانی به طرف هم می‌دوند، یکدیگر را در آغوش می‌گیرند، و به یک باره جدا می‌شوند، در حالی که هیجان‌زده به یکدیگر نگاه می‌کنند.

ویتگنشتاین در پژوهش‌های فلسفی نوشته است: "جنبه‌هایی از چیزها که برای ما مهم‌ترین‌اند به‌سبب سادگی و آشنا بودن‌شان پنهان هستند... ما در برانگیخته شدن به وسیله آنچه برجسته‌ترین و قدرتمندترین است، شکسته می‌خوریم." بسان فلسفه‌ای از نوع ویتگنشتاین - ادبیات خلاق، نمایشنامه‌ها، رمان‌ها، شعرها - آنچنان که توان درمان نابینایی ما را دارد، قدرت پرده‌برداری از پدیده‌های جدید را ندارد و در نتیجه ما را به آنچه حاضر اما پنهان بود باز می‌گرداند. نمایشنامه‌های پیتر هندکه، با امتناع از تسلیم شدن به عقل متعارف و با در اختیار گرفتن

واژه‌ها و ژست‌های بسیار عادی و عمیقاً مسئله‌ساز و با افشا کردن "ساختگی بودن" ما از طریق ساختگی بودن خودشان، همتای زیبایی‌شناسانه اندیشه ویتگنشتاین را بر می‌سازند.
آنها، همان‌طور که برناردشاو درباره درام‌های ایبسن گفته است، به ما "خودمان را در وضع وحال (وضعیت) خودمان" نشان می‌دهند.

منبع:

The making of modern drama,Richard Gilman,yale university 1999

پی‌نوشت‌ها:

۱. pete, Handke: ترجمه حاضر، برگردان آخرین بخش کتاب The making of modern drama نوشته ریچارد گیلمن می‌باشد.

2. Stanley Kauffman

3. The ride across Lake Constance.

4. Meluhan, Norman o. Brown, R. D. Laing.

۵. Hemeopathy: نوعی درمان مطابق اصول معالجه به‌مثل؛ سیستمی که طی آن یک بیماری را با مقدار کمی از ماده، که با مصرف زیاد، خود همان بیماری را موجب می‌شود، درمان می‌کنند.

6. My foot, My tuto

7. Kaspar

8. Kaspar Hauser

9. Verlaine, Hofmannsthal and Trackle.

10. of poor B.B.

11. Walf - boy.

12. prompters

13. Burles que comedian.

واژه burlesque به معنای اثری دراماتیک یا ادبی است که به‌وسیله تقلید کمیک یا گروتسک در مقام ریشخند کردن چیزی برمی‌آید؛ بسان ریشخندی که توسط کاریکاتور انجام می‌شود.

14. Offending The audience.

15. Saying mean Things to the audience

16. Gargoyle

دهانه پیش آمده ناودان‌های کلیساها یا ساختمان‌های قدیمی که به فرم صورت گروتسک انسان یا حیوان می‌ساخته‌اند، همچنین به معنی زشت‌رو نیز می‌باشد.

۱۷. draft-card burners: اشاره‌ای است به آن دسته از اشخاصی که به منظور مخالفت با جنگ کارت خدمت سربازی خود را می‌سوزاندند.

۱۸. Vigilants: این واژه به معنای گوش به زنگان است. اما به طور ضمنی به اعضای کمیته داوطلب و خودمختاری از شهروندان اطلاق می‌شود که هرکجا قانون به نظرشان ناکافی بیاید به طور غیررسمی به سرکوب و مجازات و جنایت‌ها دست می‌یازند.

19. Self-accusation

20. Eric Van stroheim, Emil Jannings, Elisabeth Bergner,...

21. Kidneys Flambe.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی