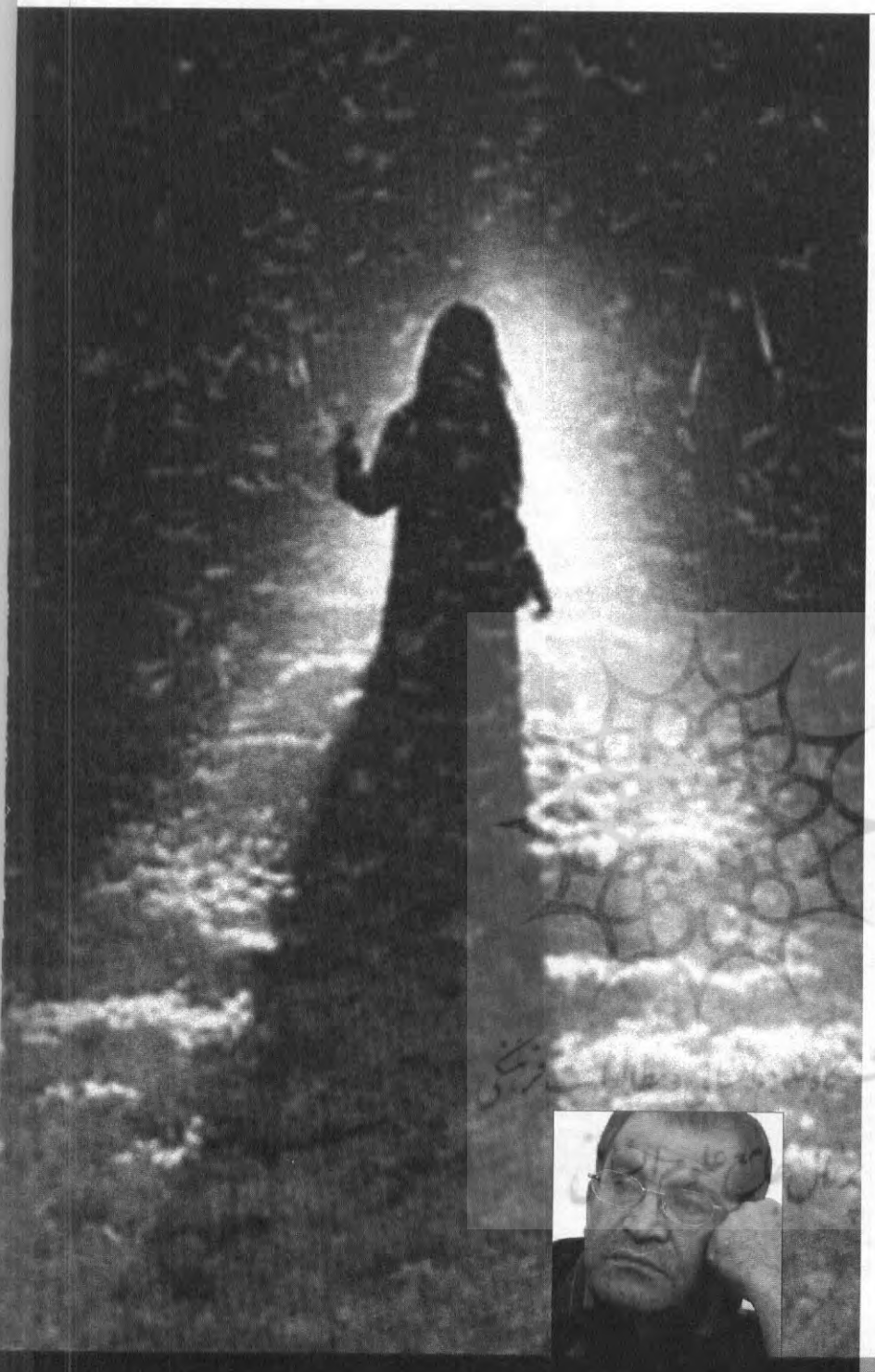


ن ق د ک ت ا ب

نقد و بررسی نمایشنامه «قابیل» اثر «فریدریش کوفکا»

گزاره‌ای نمایشی و تراژیک از «برادرکشی»

حسن پارسایی

«فریدریش کوفکا» مضمون داستانی قدیمی، مذهبی و اخلاقی را زیر سازه شکل موضوعی یک نمایشنامه قرار می‌دهد و روی کاراکتری تأکید می‌ورزد که منفور اذهان بشر بوده و هست. او با تمسک به دلایل روایی محکمی که به ضرورت ارجاع و دستمایه موضوعی قرار دادن چنین اثری ویژگی خاصی می‌بخشد و به دور از رویکرد هنرمندانه او به انسان، تاریخ و سرنوشت بشر نیست، موقعیت انسان را در اوایل قرن بیستم نشان می‌دهد و مضمون «برادرکشی» را با برداشتی امروزین روی صحنه نمایش می‌برد.

در داستان اولیه، وجوه داستانی بر وجوه نمایشی چیرگی دارد، اما اینکه نمایشنامه‌نویسی به آن نگاهی نمایشی داشته باشد منشأ سؤالهای خاصی می‌شود که بدون بررسی خود نمایشنامه، جواب دادن به آنها دشوار است و یکی از علتهایی که ما را نسبت به نمایشنامهٔ «قابیل» اثر فریدریش کوفکا» کنجکاو و پی‌جو می‌سازد، همین است. این اثر، فرصتی را پیش آورده است تا نسبت به نحوهٔ نگرش و برداشت نمایشی نویسنده، تأمل و تعمقی بکنیم.

اولین نکته مهم این است که نویسنده برداشت متناقضی نسبت به قرارداد اولیه و از پیش تعیین‌شده قبلی ندارد. اینجا هم قابیل، هابیل را می‌کشد، اما بسیاری از بنیانها و داده‌های اولیه را، تغییر می‌دهد، او زیاد به اینکه چه کسی، چه کسی را می‌کشد اهمیت نمی‌دهد، بلکه برای او مهم این است که چرا باید این تراژدی اتفاق بیفتد. «کوفکا» زمان تاریخی رویداد را به دنیای معاصر می‌کشاند و در دل تراژدی قبلی، تراژدی کنایی دیگری را هم که مربوط به اوضاع و احوال و وضعیت بشر در زمان جنگ اول جهانی می‌شود، جای می‌دهد.

بنابراین، اگر ما هر دو داستان قدیمی و فعلی را با هم پیش ببریم، باید بپذیریم که نمایشنامه «قابیل» اثر «فریدریش کوفکا» در اصل دو تراژدی است که یکی در زمان نوشتن نمایشنامه (۱۹۱۷) اتفاق می‌افتد و تراژدی دیگر، همان روایت مذهبی و اخلاقی اولیه این داستان است که در تورات آمده است. تماشاگر یا خواننده اثر، از جمع‌بندی این دو تراژدی و مقایسه آنها، به منظر ذهنی «کوفکا» پی می‌برد. فراموش نکنیم که این اثر در سالهای پایانی جنگ جهانی اول (۱۹۱۸-۱۹۱۴) نوشته شده و کشور آلمان هم یکی از کشورهای درگیر جنگ بوده است.

نخستین رویکرد «کوفکا» به تقسیم ناعادلانه امتیازات جسمی و روحی بین هابیل و قابیل است. باید یادآور شد که در این نمایشنامه بخش قابل توجهی از داستان اولیه تغییر کرده و هابیل علی‌رغم چهره زیبا، روح فعال و عاشق‌پیشه و تعامل کنش‌مندش، نگاهی غلط به زندگی دارد. در عوض، قابیل، گوشه‌گیر، تنها، حسود، بی‌کاره، اما حساس و حقیقت‌جو است

اشاره: در سلسله نقد و بررسی نمایشنامه‌های چاپ‌شده، صحنه قصد بر این دارد عموماً نمایشنامه‌هایی را گزینش کند که کمتر بدانها پرداخته شده باشد. در این میان نسخه‌ای کپی‌شده از نمایشنامهٔ «قابیل» اثر «فریدریش کوفکا» به دست ما رسید که در مجلهٔ «نماشا» بین سالهای ۱۳۵۳ تا ۱۳۵۷ به چاپ رسیده بود. هر چه جست‌وجو کردیم، مشخصات آن هفته‌نامه را نیافتیم. با پوزش فقط به نام مجله کفایت می‌کنیم.

و زیر بار ننگ و زور نمی‌رود؛ او بسیار درون‌گراتر از هابیل است: «چرا چنین زنده‌ام و برای شما بیش از این نمی‌ارزم که یک سگ؟ چرا ظلمت را می‌جویم، آنجا که هیچ‌کس مرا نبیند و نداند؟» (صفحه ۶۹)، اما ذهنیت او حاصل سیطره تفکر دوران تاریخی اوست که مبتنی بر «هیچ انگاشتن» و به صفر رساندن انسان است انسانی که بیش از هر زمان دیگری شرایط به مسلخ رفتن و نیست شدن را دارد (۱۹۱۷). «کوفکا» هنگام رویارویی این دو برادر، اکثر دیالوگهایشان را به صورت سؤال مطرح می‌کند، با بهره‌گیری از این سؤال‌جویی و سؤال‌پردازیها عمداً می‌خواهد ما بر خلاف داستان اولیه، یکی از این شخصیتها، یعنی هابیل را به‌عنوان جوابی برای کاراکتر دیگر که حضوری سؤال‌گونه داشته است، در نظر نگیریم و از حادثه تراژیک داستان صرفاً برداشت اخلاقی نداشته باشیم، بلکه هر دو کاراکتر را به‌عنوان دو سؤال مقابل هم تصور کنیم، طوری که حضور هیچ‌کدام برای دیگری جواب روشنگرانه‌ای تلقی نشود.

در عوض، تماشاگر یا خواننده با قرار دادن این دو حضور سؤال‌برانگیز در زمینه اجتماعی و تاریخی دورانشان، جواب حادثه را نه در وجود آنها بلکه بیرون از آنها پیدا کند، یعنی آن را به شرایط و اوضاع و احوال اجتماعی زمانه ربط بدهد؛ درنتیجه، تماشاگر یا خواننده، آن سؤالی را که در داستان اولیه اجازه پرسش نداشته است اینجا از خود می‌پرسد: این دو انسان چرا به چنین وضعیتی دچار شده‌اند؟ جواب این سؤال به‌طور کامل در نمایشنامه داده نشده، زیرا این اثر، یک نمایشنامه اکسپرسیونیستی (گزاره‌گرا) است و روی آنچه که حادث شده به مراتب بیش از ریشه‌یابی علتها تأکید دارد. بنابراین باید همان‌طور که گفته شد جواب سؤال را طور دیگری پی‌جویی کنیم.

اگر ما خود را جای «فریدریش کوفکا» بگذاریم و به‌عنوان یک نویسنده آلمانی این اثر را در زمان جنگ جهانی اول (۱۹۱۷) بنویسیم و نیز به‌عنوان یک تماشاگر آلمانی یک سال بعد (۱۹۱۸) یعنی در آخرین سال جنگ، اجرای آن را روی صحنه ببینیم (نمایشنامه در سال ۱۹۱۸ در انجمن «آلمان جوان» در برلین روی صحنه رفته است)، آن‌وقت وجوه و علتهای اولیه و بیرونی انتخاب چنین سوژه و نمایشنامه‌ای به مثابه یک «نهاد» به محتوای «گزاره‌گرا»ی اثر اضافه می‌شود و ما علناً فاجعه را بهتر احساس و درک می‌کنیم، یعنی می‌بینیم که همین «برادرکشی» که روی صحنه تئاتر برلین است، در بیرون از سالن و در جغرافیای جهان، عملاً ادامه دارد و آن‌وقت با روشنگری بیشتری پی‌جوی زمینه تاریخی و علتهای وقوع فاجعه می‌شویم.

درنتیجه، زودتر به جواب سؤال قبلی خود می‌رسیم. جواب سؤال به زمان نگارش نمایشنامه، یعنی به حوادث تاریخی، سیاسی و اجتماعی سال ۱۹۱۷ مربوط می‌شود؛ ملل دنیا که در اصل باید با هم برادر باشند، در دو صف جداگانه مقابل هم قرار می‌گیرند تا یک طرف، طرف دیگر را از بین ببرد و در این میان، همیشه آن طرفی که تنهاتر و ضعیف‌تر است، آسیب بیشتری می‌بیند و پیروزی به معنای سود بردن و جستن از خطر، برای هیچ‌کدام وجود ندارد.

بنابراین، «کوفکا» بسیار هوشمندانه به سراغ داستان قابیل رفته است و گرچه وجوه داستانی این اثر در آغاز بیشتر بوده، اما او وجوه نمایشی تلخ و فاجعه‌آمیزی را که در زمان خودش در قالب جنگ جهانی علناً و به‌صورت زنده دیده، شنیده و درک کرده است، با تلفیق ضمنی و ذهنی نتیجه نهایی چنین فاجعه‌ای، به این اثر افزوده است. او در خود نمایشنامه هم گاهی با بیانی کلی و ذهنی به چنین اوضاعی اشاره می‌کند. وقتی هابیل به قابیل می‌گوید: «من فکر می‌کنم، گه‌گاه حالت خوب نیست»، قابیل می‌گوید: «حال هیچ‌کس بدتر نیست» (صفحه ۶۸). اگر دقت کنیم، می‌بینیم که مضمون این دیالوگ به موضوعات و اوضاع بیرون از داستانِ نمایشنامه ارتباط دارد و قابیل در حقیقت، خود را محصول یک دوران می‌داند.

موضوع نمایشنامه «برادرکشی» است. هابیل گوساله ذبح‌شده‌ای را از کشتارگاه به خانه می‌آورد تا آن را قطعه قطعه کند. این لاشه که در نمایشنامه زیاد روی آن تأکید شده در اصل نوعی قربانی شدن ضعیف به دست قوی است و نشان می‌دهد که کشتن و مثله کردن برای هابیل چقدر آسان شده است. این اتفاق تلویحاً به کشتن و نیز به حادثه‌ای که قرار است بعداً برای یکی از این کاراکترها روی دهد، اشاره می‌کند، اینجا هابیل با کشتن و سپس قطعه قطعه کردن گوساله در برابر چشمان برادرش، شیوه کشتن را به او آموزش می‌دهد، به عبارتی باید گفت که قرار است در کنار یک قصاب حیوانات، یک قصاب انسان، آن هم کسی که هم‌خون و هم‌نژاد خود را می‌کشد، داشته باشیم. هابیل بر مهارتش در کشتن اصرار می‌ورزد:

روی پیشانی نقطه‌ای هست که باید تبر را بر آن فرود آوری. اگر نتوانی، حیوان از هوش نمی‌رود و فقط درد خواهد کشید. باید دوباره بیازمایی. دور نیست اگر آدمی ناآشنا باشد، سه تا چهار بار تکرار کند تا حیوان بیهوش گردد (صفحه ۲۳).

این تقابل و دوسویگی در نوع بدیهایشان، آنها را به اضداد تبدیل کرده است؛ آنها هر کدام برای خویش به نهایت رسیده‌اند و این غایت‌یافتگی عرصه را برای دیگری تنگ کرده است. اینجا دیگر برادری و هم‌خونی معنایی ندارد، بلکه آنچه که حاکم بر سرنوشت آنان است تقسیم غیر عادلانه امتیازات و ویژگیهاست که چنان هاله‌ای به وجود آورده که نور آن چشمان دیگری را به درد و حتی به یک کوری زودگذر دچار می‌کند. سایه سنگین برتریها و تفوق‌جوییهای هابیل، بیش از هر زمان دیگری بر قابیل افتاده است و قابیل از آن رنج می‌برد:

تو هستی، که من اینجا افتاده‌ام، تو هستی که من اینجا بی‌کارم و می‌خشکم. هیچ‌کس مرا نمی‌زند مگر تو! هیچ‌کس مرا شکنجه نمی‌دهد و خرخره‌ام را نمی‌بندد مگر تو! (صفحه ۷۰)

اینجا بر خلاف داستان اولیه، هابیل بی‌گناه و معصوم نیست، بلکه او به مراتب گناهکارتر است و قابیل هم موجود تک‌افتاده و بی‌پناهی معرفی شده که کارش به عصیان و جنایت می‌کشد. «فریدریش کوفکا» نشان می‌دهد که کشتن برای هر دو برادر امری عادی شده است و آن معصومیتی هم که در هابیل سراغ داشتیم و او را در مقابل بدی، زشتی و پلیدی به‌عنوان مظهر خیر، زیبایی و نیکویی می‌شناختیم اکنون استحاله شده است و درنتیجه، هر دو طرف در کل به صف نیروهای شرّ تعلق دارند، چرا که هر کدام به گونه‌ای خطاکارند. هابیل با آوردن گوساله ذبح‌شده و سلاخی آن با تبر، و حتی با اشاره مفصل و جزئی‌گرایانه به نحوه کشتن، فکر اولیه جنایت را به ذهن برادرش قابیل می‌آورد. ناگفته نماند که پدرسالاری حاکم بر نمایشنامه نیز، یکی از علتهای وقوع «برادرکشی» است. اما این برادرکشی به گونه‌ای است که در اصل قاتلی، قاتل دیگر را از بین می‌برد و محیط و فضای خانه تبدیل به کشتارگاه می‌شود. «کوفکا» خانه را نماد جهانِ دوران خویش می‌سازد و از هم پاشیدگی و وضعیتِ خصمانه خانواده جهانی بشر را نشان می‌دهد. در دل این انسانها عشق، جایی ندارد و به حاشیه رانده شده است. دقیقاً و صریحاً هم ابراز نشده که «تیرزا» کدام‌یک از این دو برادر را دوست دارد، اما رقابت برادران در این زمینه قابل توجه است. در صفحه ۶۸ اشاره می‌شود که قابیل، روحیه‌ای لطیف و حساس دارد و عاشق گل و پرورش آن است و این گل (سوسن) نماد دختر (تیرزا) مورد علاقه اوست. هابیل حریم این گل را پاس نمی‌دارد و ضایعش می‌کند:

بر دامن صحرا یک گل بود. یک گل سوسن، یک سوسن زیبا که وقتی آفتاب رویش می‌لغزید، باز می‌شد. من همه روز به صحرا بودم برای آنکه به آن آب بدهم. هابیل، تو به صحرا رفتی و سوسن را زیر پایت له کردی. چرا گل را له کردی، هابیل؟ (صفحه ۶۸)

قابیل برادرش هابیل را سرزنش می‌کند (صفحه ۶۸). به عبارتی هابیل هم در محیط خانه و هم در بیرون باعث کم‌رنگ شدن قابیل و خواسته‌های او می‌شود و قابیل چاره‌ای ندارد جز اینکه جلوی این حریم‌شکنیها و تجاوزهای پنهان را بگیرد. از آنجایی که هابیل هم با کشتن گوساله و آوردنش به خانه و مثله کردن لاشه، شیوه کشتن را برای قابیل سهل و آسان جلوه می‌دهد، بنابراین اوضاع و شرایط برای از بین بردن انسان هم، مهیّا می‌گردد.

اینجا دیگر قابیل جزء اوضاع و شرایط بیرونی نیست، بلکه خودش هم یکی از اجزاء وضعیت تراژیک موجود است و گرچه برادرش هابیل را می‌کشد، اما خودش نیز از لحاظ روحی و روانی از پای درآمده و فقط جسمش زنده است که آن را همچون باری و یا بهتر است بگوییم همچون تابوتی برای روحش، با خود به همه جا می‌برد: «من از درد به خود خواهم پیچید، من خواب نخواهم داشت، چهارزانو در کنجها خواهم نشست، سر در گریبان، در کنجها خواهم ایستاد به گدایی» (صفحه ۷۰)

نکته قابل تأمل در ارزیابی این نمایشنامه آن است که «کوفکا» به هیچ وجه قصد شخصیت‌پردازی ندارد، زیرا این کاراکترها قبلاً در تاریخ خلقت به همه معرفی شده‌اند. او فقط زمینه را عوض می‌کند و آنها را به دوران خودش می‌آورد، زیرا می‌داند که در چنین دورانی و با چنین داستانی، هزاران نمونه از «برادرکشی» وجود دارد و دیگر جایی برای معصومیت بشر نمانده است، از این‌رو «کوفکا» به عوض انتخاب «یک بزه» برای تمثیل مرگ معصومانه و یا قربانی شدن، از یک گوساله استفاده می‌کند تا منتسب شدن رویداد تراژیک نمایشنامه را به هر اتفاق قابل دریغی غیر ممکن سازد، نکته قابل تأویل دیگر هم این است که با اینکه شخصیتهای این نمایشنامه در رابطه با دورانشان معمولاً باید مسیحی یا یهودی باشند، اما هیچ اشاره مستقیمی به خدا نمی‌کنند و این نشان می‌دهد که بی‌اعتقادی هم یکی از علل چنین مجلس

«برادرکشی» و نیز حدوث فجیع‌ترین حادثه تراژیک آن دوران، یعنی جنگ جهانی اوّل است. نمایشنامه «قابیل» را از لحاظ ساختاری می‌توان مجموعه‌ای از «نهاد»ها و «برابرنهاد»ها دانست و تا آنجا روی این موضوع تأکید شده است که تقریباً تمام اجزاء موسیقی و ساختار اثر را شامل بشود. از لحاظ کاربری این موضوع، اثری یک‌پارچه و یک‌دست به حساب می‌آید در همه کاراکترهای نمایشنامه، تناقض بالنسبه‌ای وجود دارد. آدم و حوّا از لحاظ خصوصیاتشان کاملاً متضاد هم‌اند. آدم کاراکتری سخت‌گیر، خشن، کم‌گذشت و تا حد زیادی ندانم‌کار است، و اینها را در همان آغاز نمایشنامه آشکار می‌سازد. حوّا صرفاً به یک زن می‌ماند تا مادر. او با روانی بی‌تفاوت و پُراغماض به همه چیز می‌نگرد و تقریباً بعد از هر حادثه‌ای، با قابلیتی فطری به آسانی از دایره تأثیرات آن خارج می‌شود. این زوج متناقض (آدم و حوّا) صاحب دو فرزند متناقض هم، شده‌اند و ترکیبی کونتراست‌دار هم همه‌چیز را فرا گرفته است. دو نور تیره و روشن یا شب و روز و نیز آمیزه‌ای از دو فضا، تماشاگر را از همان آغاز نمایشنامه به دو محیط روستایی و شهری ارجاع می‌دهد:

آدم: از کجا می‌آیی؟

قابیل: از صحرا.

آدم: وقت را به چه کاری می‌گذراندی؟

قابیل: به خواب.

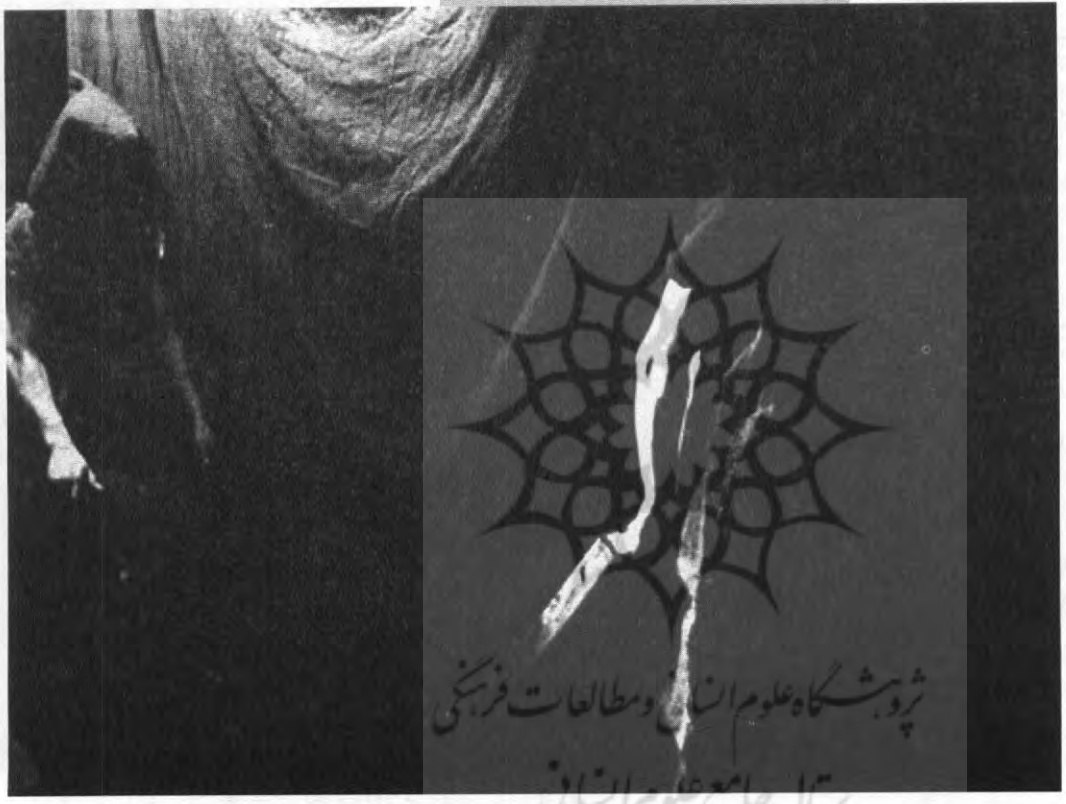
آدم: من در جست‌وجوی تو بودم، می‌خواستم تو را دنبال چیزی به خیابان بفرستم... (صفحه ۲۳).

«فریدریش کوفکا» هنگام پرداختن به دو کاراکتر محوری نمایشنامه گاهی به نور تیره و روشن اشاره می‌کند. او به سبب وفاداری‌اش به تئاتر اکسپرسیونیست آلمان اصرار زیادی دارد که، از نور بهره بگیرد و تقریباً موفق می‌شود که این موضوع را چنان درونی کند که ما هر کدام از دو نور روشن و تیره را تا حدی معرف زمینه ذهنی و روحی هر یک از کاراکترها بدانیم. قابیل به هابیل می‌گوید: «من می‌دانم تو خوش‌تر داری در اتاقی تاریک باشی تا در اتاقی روشن و با من» (صفحه ۶۹). در این نمایشنامه کلاً بیست و شش بار به‌طور مستقیم و غیر مستقیم به روشنی و تیرگی اشاره می‌شود و این رویکرد اکسپرسیونیستی نمایشنامه‌نویس را نشان می‌دهد؛ او با سایه روشنها و کلاً با عنصر نور معنازایی و حس‌آمیزی می‌کند تا زمینه ذهنی حضور تیره و تار کاراکترها در نمایش باشد. ما، در این اثر اکسپرسیونیستی با صحنه «مثله کردن گوساله» روبه‌رو هستیم که بیشتر نمادی ذهنی است تا نمادی که بیانگر واقعیت عینی باشد؛ مثله کردن گوساله در برابر چشمان قابیل، کوشش نویسنده برای درونی کردن واقعیت بیرونی «کشتن» است. او نمی‌خواهد مثل رئالیستها واقعیت بیرونی را با تأکید بر شکل و تعریف بیرونی آن نشان دهد، بلکه آن را اوّل درونی می‌کند و حتی تعریفی ذهنی، در ذهن کاراکترها برایش پیدا می‌کند و سپس با انگیزه‌های درونی کامل‌تر و حتی عجیب‌تری آن را به واقعیت ظاهراً بیرونی تبدیل می‌کند؛ به عبارتی، خود حادثه، آخرین چیزی است که در اکسپرسیونیسم اتفاق می‌افتد و مهم‌تر و مقدم‌تر از حادثه، همان دورهٔ درونی و نگرش به آن با مؤلفه‌های ذهنی است که آن را از یک حادثه واقعی صرف، درمی‌آورد و معنایی کاملاً سوبژه (Subjective) به آن می‌دهد، این رویکرد در دیالوگها هم وجود دارد. جملات بیش از آنکه واقعیتهایی را به ما بنمایانند، ذهنیتهایی گوناگون هستند که تأثیراتشان هم کاملاً ذهنی است؛ یعنی شنونده یا مخاطب برای دریافت معانی آن حتماً باید تقلای ذهنی داشته باشند. به چند سطر از طولانی‌ترین دیالوگ «قابیل» توجه کنید تا نوع دیالوگ در یک اثر اکسپرسیونیستی را بشناسید:

چرا ظلمت را می‌جویم، آنجا که هیچ‌کس مرا نبیند، و نداند تا شما از نگاههایم به وحشت افتید؟ چرا می‌ترسم وقتی انسانی در کوچه مرا می‌خواند؟ چرا به هر سخنی که برمی‌آورم، خفقان در گلو دارم؟ چرا شبهای دراز بی‌خواب می‌نشینم و خواب تو را نگاه می‌کنم؟ (صفحه ۶۹)

از آنجایی که دو کاراکتر محوری داریم، دو نوع نور تیره و روشن قرینه و شناسه آنها واقع شده و کادر موضوعی اثر هم، نهایتاً به قلمرو این دو انسان محدود شده است. یک دوالیسم (Dualism) یک‌سویه و همسان هم در نگاه و تمسک ذهنی «فریدریش کوفکا» به موضوع، وجود دارد. این دوالیسم، وجوه گوناگون پیدا کرده است. موضوع «حیوان‌کشی» در مقابل «انسان‌کشی» (برادرکشی) قرار می‌گیرد و این سؤال را به ذهن تماشاگر می‌آورد که «آیا اینها هر دو جنایت نیستند؟» و باز دامنه چنین موضوعی بسط پیدا می‌کند و ما با یک «پدر» خشن و سخت‌گیر (آدم)، و یک «مادر» سهل‌انگار و بی‌تفاوت (حوّا) روبه‌رو می‌شویم.

تلاش «فریدریش کوفکا» به دلیل آنکه برای داستانی مذهبی و اخلاقی که در اصل رویکردی هم به خلقت و تبارگرایی دارد، مصداقی امروزین پیدا کرده، قابل



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تأمل و تقدیر است. ما، در این نمایشنامه با برداشت تازه‌ای از داستان اولیه، روبه‌رو هستیم. اینجا بر خلاف داستان قبلی، «برادری» فقط در رابطه خونی خلاصه شده است و مضمونی که بیانگر تعامل حداقل یکی از برادران باشد، وجود ندارد. تمام دیالوگهای هابیل که باید بیانگر محبت او به برادرش باشد، مصلحتی، بی‌پایه و حتی توجیه اعمال و رفتار خویش است برای حفظ و دفاع از ویژگیهایی که به تساوی بین آنها تقسیم نشده است که مهم‌تر از همه آنها، برخورداری هابیل از محبت پدر و محروم ماندن قابیل از چنین مهری است که الزاماً تا حدی حسادت قابیل را هم در پی دارد. از این‌رو، هابیل دیگر آن هابیل داستان اولیه نیست. او مصلحت‌جو و تا حدی دروغگوست و حضورش بیش از آنکه بیانگر صداقت، درستی و زیبایی واقعی باشد، گویای اجحاف و به‌طور غیر مستقیم بهانه‌ای برای نادانی و خشونت «آدم» و بی‌تفاوتی «حوّا» است. در این نمایشنامه قابیل معصوم و مظلوم نشان داده شده و «حوّا» صریحاً در مورد او به «آدم» می‌گوید:

قابیل خوب است. قلبش آن نیست که نشان می‌دهد. قابیل طبعی ملایم دارد. باید پیشانی‌اش را نوازش کنی. وقتی حس کند دوستش داری، مهربانی‌اش را می‌بینی. آن‌گاه هر چه بخواهی می‌کند (صفحه ۲۳).

رویارویی هابیل و قابیل، دیدار دو برادر نیست، بلکه مقابله دو «رقیب» است. آنها در همان حال که تا حدی همدیگر را دوست دارند، مجبورند که با هم فرصت و شرایط را برای یک سلاخی پیش بیاورند و علتهای اصلی آن هم، از اختیارات فردی و محدود خود کاراکترها فراتر است. «کوفکا» بر خلاف نگاه صرفاً اخلاقی داستان اولیه، با رویکردی جامعه‌شناسانه و روان‌شناسانه و حتی تاریخی به همه چیز می‌نگرد و می‌کوشد تا آن را ذهنی و از همان منظر ریشه‌یابی کند؛ درست مثل آنکه بخواهد علتهای جنگ جهانی اول را که با نگارش نمایشنامه، همزمان است و به صورت دو جبهه متخاصم شکل گرفته، آسیب‌شناسی کند، اما قضیه این است که اگر در یک جنگ، حتی هر دو طرف گناهکار باشند، باز در نهایت آن‌که غالب می‌شود به دلیل جنایات فجیع‌تری که مرتکب شده، گناهکارتر است. ولی «کوفکا» نگاه عمیق‌تری دارد. او همه‌چیز را به آنچه که قبلاً اتفاق افتاده و زمینه‌ساز این رویارویی ننگین و تلخ شده، ارتباط می‌دهد، یعنی ما با نبودن بنیانهای فرهنگی، انسانی و تربیتی لازم در خانواده (جامعه بشری) روبه‌رو هستیم و «چرا»ها و «چگونگی»های شکل‌گیری چنین مقابله و جنگی به همان چراها و چگونگیهای خود خانواده برمی‌گردد و می‌توان گفت که در این میان هر دو برادر، قربانی محسوب می‌شوند. چون هیچ توازن و اعتدالی در ارکانها و شاخصه‌های چنین خانواده‌ای (نماد جامعه بشری در اوایل قرن بیستم) وجود ندارد و دیری است که دو برادر از هم جدا و در دو جبهه مخالف، جای داده شده‌اند.

اگر نویسنده‌ای رئالیست این نمایشنامه را می‌نوشت، مستقیماً به سراغ موضوع جنگ و فاجعه برادرکشی ناشی از آن می‌رفت اما چون «فریدریش کوفکا»، نمایشنامه‌نویسی اکسپرسیونیست است از ذهنش مدد می‌گیرد و داستانی بسیار قدیمی و فراموش‌شده را که خاصیت «ذهن‌افزایی» زیادی دارد و در آن مضمون برادرکشی به شکلی بارز و به صورتی کاملاً سوبژه و ذهنی مطرح شده، پیدا می‌کند و آن را سبب و انگیزهٔ پردازش غیر مستقیم بزرگ‌ترین صحنه برادرکشی و فاجعه زمان خویش قرار می‌دهد.

تقابل هابیل و قابیل بدان معنا نیست که همدیگر را دوست ندارند. قابیل برادری را که می‌کشد دوست دارد: «هابیل، برادر خوب من که به من جز خوبی نکرد، به دست من کشته افتاده، مادر، من هابیل را کشتم» (صفحه ۷۰)

واقعیت دردناک‌تری در بطن چندلایگی موضوعی این نمایشنامه، وجود دارد و آن هم این است که قابیل می‌داند که پدرش (آدم) به هابیل مهر می‌ورزد و او را گرامی می‌دارد؛ بنابراین، حضور حقیقی هابیل به تعبیری حضور مجازی پدر (آدم) نیز هست و قابیل با کشتن هابیل در اصل پدرش را از بین می‌برد؛ یعنی مضمون «پدرکشی» هم در درون متن هست. وقتی هابیل از حالات پدرشان (آدم) صحبت به میان می‌آورد، قابیل ناگهان این مضمون را به حالت گوساله‌ای که در حال سلاخی شدن توسط هابیل است، تخیّل می‌کند:

هابیل: وقتی پدر خشم می‌گیرد، صدایش همه جا می‌پیچد.

قابیل: به آدم نگاه می‌کند؟

هابیل: کی؟

قابیل: حیوان ـ وقتی او را می‌کشی، نگاهت می‌کند؟ (صفحه ۲۳)

اینجا «فریدریش کوفکا» خلاقانه از هنر «تدوین» در سینما کمک می‌گیرد تا بلکه از طریق پیوند و ارتباط این دو موضوع، ما به نتیجه سوم هم برسیم: قابیل موضوع مربوط به پدرش را دنبال نمی‌کند، اما به‌طور غیر مستقیم آن را با نفرتش می‌آمیزد و موضوع کشتن گوساله را پی می‌گیرد؛ این اشاره ناگهانی به پدر و سپس کنار گذاشتن آن، اشاره‌ای ضمنی به او به‌عنوان عامل رویارویی این دو فرزند است. اینجا احساس می‌کنیم نه یک اتفاق صرفاً هولناک، بلکه یک تراژدی روی داده است. اگر خصوصیات متناقض هابیل و قابیل را هم در نظر بگیریم، به همان نتیجه «کوفکا» می‌رسیم و وجود یک شرایط بیرونی را عامل اولیه چنین فاجعه‌ای به حساب می‌آوریم: «هابیل دستش را به بدی داد. دستش سپید بود و هرچه می‌اندیشید، همه نیکو بود» (صفحه ۷۰). «فریدریش کوفکا» دیالوگهایش را طوری انتخاب کرده که تماشاگر فقط در کلیت نمایشنامه و جامعیت اثر، قادر به درک معنای آنها باشد، زیرا اگر تک‌تک آنها را معنا کنیم به این حقیقت می‌رسیم که همانند خود کاراکترها آکنده از تناقض، تضاد، مقابله و سؤال هستند؛ موقعیت عجیب، پیچیده و تأمل‌برانگیزی را به نمایش می‌گذارند که بیانگر انتظاری تلخ برای فاجعه‌ای حتمی و اجتناب‌ناپذیر است.

«کوفکا» در برون‌ریزی درونیات کاراکترها هوشمندانه عمل می‌کند و دقیقاً نشان می‌دهد که کدام‌یک از این برادران دغدغه و سخنان ناگفته بیشتری دارد؛ قابیل که سالها از بیدادی که بر او رفته دلخون و آزرده است، برای اولین بار در شرایطی خاص فرصت گیر می‌آورد تا آنچه را که در درون دارد، بر زبان بیاورد. اصرار او برای حرف زدن بسیار بیش از هابیل است و «فریدریش کوفکا» این خصوصیت را در حجم دیالوگهای او به خوبی نشان می‌دهد، او اندیشه‌ها و احساسات قابیل را ابتدا همچون زخمه‌ها و نیشترهای آنی و لحظه‌ای با دیالوگهای کوتاه و سپس متناسب با اوج‌گیری احساسات و عواطفشان، با دیالوگهای بلندتر و کاری‌تر نشان می‌دهد تا هجوم عاطفی و ذهنی او به برادرش هابیل و نیز تمایل درونی‌اش به چیرگی و غلبه بر روح و روان او، به خوبی انعکاس یابد. بنابراین در کلیّت اثر، دیالوگهای طولانی از آن قابیل است و گاهی دیالوگ او به بیش از هفتاد سطر می‌رسد (صفحه ۶۹ و ۷۰).

این دیالوگهای کوتاه و بلند تا قبل از حادثه نهایی، نمایش را به ترتیب ابتدا به صحنه یک مناظره و سپس یک محاکمه تبدیل می‌کند که در پایان آن نیز «حکم مرگ» توسط قابیل عملاً به اجرا گذاشته می‌شود، با توجه به چنین محتوایی، ضرورت نمایشی دارد که هنگام اجرا، کارگردان میزانسنها را طوری انتخاب کند که به تدریج و هماهنگ با اوج‌گیری دیالوگها و برون‌ریزی عاطفی آنها، منحنی محتوایی پروسه «تقابل» آنها در چندین میزانسن و به‌تدریج به سوی اوج‌گیری یک «تقابل نهایی» شکل گیرد و حتی حرکات، رفتار، نگاه و گفتار آنها، حالت‌دهی و مضمون‌پردازی شود.

فراموش نکنیم که تمام نمایشنامه در یک صحنه اتفاق می‌افتد. گویی این دو برادر بعد از مدتها تازه فرصت دیدار همدیگر را داشته‌اند و تنها عاملی که ما را وا می‌دارد باور کنیم که قتل در همین صحنه اتفاق می‌افتد، وجود گوساله‌ای است که از مسلخ به خانه آورده شده و قرار است که سلاخی آن در خانه کامل شود. بعد از مثله شدن کامل حیوان باید انسانی هم از بین برود و این انسان، کسی نیست جز همان که حیوان را کشته است. یک جایگزینی ذهنی بسیار مهم هم، صورت می‌گیرد؛ قابیل دائم در مورد احساس هابیل هنگام کشتن گوساله و نیز حالت حیوان به هنگام سلاخی شدن، از او سؤال می‌کند. گویی خودش قبلاً همانند این حیوان به دست هابیل کشته شده است.

هابیل هم بعد از کشتن گوساله باید بمیرد، یعنی مرگ حیوان خودبه‌خود تبدیل به کیفر او می‌شود. اما سرنوشت انسانی که انسان دیگری را (برادر خود را) می‌کشد، به کجا می‌انجامد؟ «کوفکا» برای او سرگردانی، تنهایی و طردشدگی ابدی را در نظر می‌گیرد. او باید تا ابد که بنا به اعتراف خود قابیل، پایان و مرگی هم بر آن قابل تصور نیست (صفحه ۷۰)، از این جنایت بسیار شنیع و غیر قابل باور به خود بپیچد، زجر بکشد و عمر به دریوزگی بگذراند.

«کوفکا» در پایان نمایشنامه، هیچ چشم‌انداز روشنی به ما نمی‌دهد و به نظر می‌رسد که با از هم پاشی این خانواده، دنیا هم مضمحل و تاریک می‌شود. وقتی همه جا را تیرگی و ظلمت فرا گرفته و نه اخلاق حاکم است، نه اعتقادی راستین و نه رابطه‌ای انسانی، چگونه می‌توان به روشنایی، زندگی و انسان اندیشید؟ وقتی دست یک انسان به خون برادر و هم‌نوع خودش آلوده است، آیا جایی برای تعامل با حقیقت و هستی و انسان می‌ماند؟ «فریدریش کوفکا» با خلق نمایشنامه قابیل که در آن حقیقت و مجاز با هم درآمیخته و از طریق تقابل دو برادر، مضمون دو جبهه متخاصم جنگ جهانی اول هم تداعی شده است، به این دو سؤال جواب منفی می‌دهد.