«اهانت به تماشاگر»
یا طراحی یک جنجال

نرجس خدایی

در اندیشهٔ زیبائی شناسانهٔ تئودور و. آدورنو اثر هنری در جدالی بی‌امان با گفتمان‌های سلطه‌جو و مناسبات اجتماعی حاکم، و در تقابلی سازش‌ناپذیر با فرم‌ها و مضمون‌های متداول تبلور می‌یابد. هنر، هر چند که به لحاظ تاریخی از جهان تجربی سرچشمه می‌گیرد، اما به اعتبار خودبنیادی و خودارجاعی فرم، خاستگاه تاریخی خود و ساختارهای غالب را نفی می‌کند، نمودی مستقل می‌یابد و واقعیتی نو می‌آفریند. آفرینش خلاقانه، هنجار ستیزی و نوآوری ذاتی هنرند و تنها اثری که از هر گونه تکریم در مقابل ذائقهٔ مصرف کننده، از خودفروشی، عرضهٔ خدمات و بازاریابی اجتناب می‌ورزد، شایسته است آن چیزی تلقی شود که آدورنو از آن به عنوان «هنر مستقل» یاد می‌کند.[۱]

هانس روبرت یاوس، یکی از نظریه‌پردازان هرمنوتیک ادبی و از بنیانگزاران مکتب کنستانس آلمان در نگاهی انتقادآمیز بر زیبایی‌شناسی آدورنو خاطر نشان می‌سازد که روند دیالکتیکی تاریخ هنر به قدری دستخوش فراز و نشیب‌های بغرنجی است که نمی‌توان خطوط کلی آن را با مقوله‌های نفی و سازش ترسیم کرد. یاوس نکته قابل تأملی را مطرح می‌کند: حتی اگر نظر آدورنو را بپذیریم که بسیاری از آثار بزرگ هنری با شکستن قالبهای موجود آفریده شده‌اند و در یک برهه زمانی خاص، قواعد حاکم بر بازار هنر را در حدی گسترده نفی کرده‌اند، نمی‌توانیم انکار کنیم که همان آثار بعد از گذشت مدت زمانی جنب لایه‌های مکندهٔ فرهنگ مسلط گشته‌اند، در

زمرهٔ آثار کلاسیک هنری قرار گرفته‌اند، «به عنوان میراث فرهنگی به رسمیت شناخته شده و پایه‌های همان سنت اقتدار پروری را مستحکم کرده‌اند که در ابتدا به قصد طغیان علیه آن پا به عرصه وجود گذاشته بودند.»[۲]

با مروری اجمالی بر تاریخ هنر میتوان نمونه‌های بیشماری از آن دست آثاری را یافت که با سنت شکنی و سرکشی و عصیان تولد یافته‌اند و در یک روند استحالهٔ تاریخی سم‌زدایی شده، نیش انتقادی خود را از دست داده و حتی در مواردی به مجموعهٔ آثار برجسته تاریخ هنر پیوسته‌اند. از «فاوست» گوته گرفته تا «گل آفتاب گردان» ون گوگ، از «مادونای گلها»ی ژان ژنه گرفته تا آثار مارکی دساد.

در عصر گسترش رسانه‌های جمعی و جهانی شدن ارتباطات، در افق گسترده پلورآلیسم فرهنگی با تکثر فرم‌ها، ایده‌ها و نحله‌ها، روند سم‌زدایی از هنر عصیانگر و استحالهٔ آن در قالبهای غالب دستخوش شتاب سرگیجه‌آوری گردیده است. به محض تولید یک اثر خارق العاده و نوآور، مراجع متعددی از قبیل دست اندرکاران، منتقدین و مصرف کنندگان هنر و مراکز نشر و تولید آثار هنری، به تجزیه و تحلیل و طبقه‌بندی فرآوردهٔ نوظهور می‌پردازند و چون کاتالیزاتوری به فرآیند جذب، هضم و دفع اثر سرعت می‌بخشند.

امروزه، نه ماجرای زندگی غیرمتعارف نویسندگانی چون ژان ژنه و آرتور رمبو حیرت خواننده را برمی‌انگیزد و نه پشتک واروهای آکوستیکی دادنیستها خواب حامیان سنت را آشفته می‌کند. به گمان اسلاوی ژیژک، فیلسوف اسلوونی، یکی از شاخصه‌های جهان پست مدرن این است که تخطی‌های افراطی از هنجار و ساختارشکنی‌ها دیگر «کارکرد شوکه آور خود را از دست داده‌اند» و آثاری با این مشخصه به راحتی جذب بازار مکارهٔ هنر می‌شوند.[۳] شاید باید حتی یک قدم از ژیژک فراتر رفت و ادعا کرد که اصلاً بازار معاصر هنر طالب شالوده‌شکنی‌ها و تابوشکنی‌هاست. «وداع‌های» چند آوایی با شیوه‌های متداول تولید و باز تولید، مانور دادن میان ژانرهای مختلف، آکسیونیسم و جنجال‌گرایی نه تنها مثل آب خوردن روزمره شده‌اند، بلکه در بسیاری از موارد تنها رهگشای موفقیت هنرمندانند. خلاصهٔ کلام آنکه، هنرمند به انتظار جنجال نمی‌نشیند بلکه خود آن را در حین آفرینش اثر طراحی می‌کند. «اهانت به تماشاگر»[۴] اثر پرآوازهٔ پتر هانتکه، در اواسط دههٔ شصت قرن بیستم نوشته شده است. دورانی که پست مدرن هنوز در گهوارهٔ مدرنیته دست و پا می‌زد، یا به بیان هگلی، هنوز مفهوم خود را نیافته و به ذات خود قائم نشده بود. دورانی که ظرفیت‌ها و پتانسیل‌های بازار هنر نامحدود نبود و هنجار ستیزی و شالوده‌شکنی همچنان یک «واقعه» محسوب می‌شد. پتر هانتکه «اهانت به تماشاگر» را «نمایش کلامی» می‌نامد و با نوشتن آثار دیگری از این دست، مثل «فال بینی» و «افترا به خود» سعی

می‌کند سبک تازه‌ای را ارائه دهد که در آن زبان و کلام و واژه، نقش خارق‌العاده‌ای در توهم زدایی و افسون‌زدایی از تئاتر بازی می‌کنند. او، این نمایشنامه‌ها را که بین سالهای ۱۹۶۴ و ۱۹۷۱ نوشته شده و فاقد کاراکتر، صحنه‌آرایی و ابزار صحنه‌اند، در یک مجموعه به چاپ رسانده است.[۵]

این سبک نمایشنامه نگاری کلامی از سوئی از اندیشه‌های ضدمتافیزیکی و زبان محورانهٔ «مکتب وین» الهام می‌گیرد که در دههٔ دوم قرن بیستم بر مدار تفکرات لودویگ ویتگنشتاین فیلسوف اتریشی شکل گرفته بود، و از سوی دیگر از مضحکه بازیهای اوژن یونسکو در آثاری مثل «آوازه خوان طاس» و «ساعت درس»، که به نوبه خود در دههٔ پنجاه قرن بیستم به بحث‌های داغی در مورد مقاله‌های تئاتر و «ضد تئاتر» دامن زده بودند. منتقدان ادبی «اهانت به تماشاگر» را در زمرهٔ آثاری رده‌بندی کرده‌اند که در تاریخ ادبیات تحت عنوان «وداع با برشت» مشهور شده‌اند و طیف گسترده‌ای از مؤلفین آلمانی نویس را در بر میگیرد.

نویسندگان این طیف ناهمگون، علیرغم اختلاف نظر شدید در نحوهٔ برخورد با شیوه‌های نگارشی و تمهیدات اجرایی «تئاتر روایی»، در یک نکتهٔ اساسی اتفاق نظر دارند: تئاتر برشت دیگر پاسخگوی چالش‌های زمانه نیست و نمی‌تواند تماشاگر را به تعمق و تفکر انتقادی وادارد. تئاتری که با ایجاد شوک و بیگانگی و فاصله می‌خواست آگاه کننده و روشنگر باشد، در اثر تکرارهای مکرر، تاثیر سکرآور و فلج کننده‌ای بر ذهن تماشاگر می‌گذارد. دوران برشت به سر آمده، و یا به عبارت طنزآمیز ماکس فریش ــ که همان استدلال هانس روبرت یاوس را تداعی می‌کند: «تاثیرگذاری تئاتر برشت تا حد یک نویسنده کلاسیک پائین آمده است.»[۶]

حال ببینیم پتر هانتکه، یکی از «وداع کنندگان با برشت» و یکی از منتقدین سر سخت تئاتر آموزشی و انتقادی، خود چه چیزی به جهان تئاتر عرضه می‌کند. بپردازیم به محتوی «اهانت به تماشاگر»:

تصور کنید شیک و پیک به تئاتر شهر می‌روید، با وارستگی یک انسان فرهیخته آرام و صبور در صف بلیط‌فروشی می‌ایستید و وقتی نوبتتان می‌رسد پول بلیط را می‌پردازید. سپس به همراه انسانهای آراسته و معطر از دالان‌های تو در تو عبور می‌کنید و وارد سالن نیمه تاریک می‌شوید. صندلی خود را می‌یابید و در انتظار شروع نمایش به پشتی آن لم می‌دهید. تماشاگران دسته دسته وارد می‌شوند. چهار بازیگر روی صحنه ظاهر می‌شوند، اما به جای آنکه طبق روال معمول گفتمانی متمدنانه را آغاز کنند، با صدای بلند دشنام رد و بدل می‌کنند.

«اکبیری‌ها! دلقک‌ها! چشم دریده‌ها! بی‌ریخت‌ها! کتک خورهای بدبخت! مترسکها! تن لشها!» (ص ۱۱۰)

آیا بازیگران متوجه نشده‌اند که پرده بالا رفته؟ که جنابعالی در انتظار شروع بازی بی‌قرار لحظه شماری می‌کنید؟ که وقت شما با ارزش و مغتنم است؟ ظاهراً بازیگران کم کمک متوجهٔ حضور شما می‌شوند، چون با طمانینه به جلوی صحنه می‌آیند و به شما چشم می‌دوزند. حالا می‌دانید که بازی دارد واقعاً شروع می‌شود. چهار بازیگر به شما خوش می‌گویند. تازه دارد لبخند رضایت بر چهره‌تان نقش می‌بندد که با لحن گستاخانه‌ای به عرضتان می‌رسانند که کور خوانده‌اید:

«شما نمایشی نخواهید دید. شما شهوت بصری‌تان ارضا نخواهد شد. شما نمایشی نخواهید دید. این جا نمایشی اجرا نمی‌شود.» (ص. ۱۲)

با شنیدن این جملات شاید روی صندلی نیم خیز می‌شوید و سریع اطراف را می‌پائید. عجیب است! انگار همه روی صندلی‌هایشان مسخ شده‌اند. به خاطر می‌آورید که شما هم تماشاگر متین و باوقاری هستید. پس سعی می‌کنید بر خود مسلط شوید. به بازیگران گوش می‌سپارید و در حینی که تصاویر اسکناسهای بی‌زبانی که به باجهٔ بلیطفروشی پرداخته‌اید، از جلوی چشمانتان رژه می‌روند، از خود می‌پرسید: این چرند و پرندها یعنی چه؟ حتماً این لودگی‌ها پیش درآمدی ست برای شروع واقعهٔ اصلی. بازیگران نمی‌توانند تا آخر وقت در مورد عدم اجرای نمایش وراجی کنند. بالاخره مجبورند چیزی، روایتی یا محتوایی را عرضه کنند، واقعه‌یی را نشان دهند یا حداقل معرکه‌گیری کنند. پس به بیان هانتکه‌ای مثل آدم روی صندلی می‌تمرگید، تن به قضا و قدر می‌دهید، و گوش به بازیگرانی می‌سپارید که زیر و بم رفتارهای شما را تشریح می‌کنند و به نقد می‌کشند، انتظارات شما را بر زبان می‌آورند و به سخره می‌گیرند، راجع به شیوه نفس کشیدن و نشستن و لباس پوشیدن و سایر مشخصات شما اظهارنظرهای ضد و نقیض می‌کنند، راجع به دلیل به تئاتر آمدن شما، توقعاتی که از تئاتر داشته‌اید و دارید، راجع به گذشت ثانیه‌ها و لحظه‌ها در حین اجرای نمایش صحبت می‌کنند، آن هم نه یک و دقیقه و دو دقیقه بلکه یک ساعت تمام:

«این جا نیازی نیست که شما از موضع یک قورباغه یا پرنده نسبت به وقایعی که در این جا اتفاق می‌افتند، قضاوت کنید. این جا نیازی نیست شما نقش داور را ایفا کنید... [...] ما برای توهم زدایی نیازی به توهم نداریم. ما چیزی به شما نشان نمی‌دهیم. ما تقدیرها را نمایش نمی‌دهیم. ما خواب و خیالی را نمایش نمی‌دهیم. ما واقعه‌یی را تشریح نمی‌کنیم. این نمایش مستند نیست. این برشی از واقعیت نیست. ما برای شما داستانی نمی‌گوییم. ما ماجرائی را نمایش نمی‌دهیم. ما ماجرائی را شبیه‌سازی نمی‌کنیم. ما چیزی را بازنمایی نمی‌کنیم. ما سرمشقی برای شما نمی‌نهیم. ما فقط حرف می‌زنیم. بازی ما همین است که رو به شما حرف می‌زنیم.» (ص. ۱۴)

کم‌کم متوجه می‌شوید که چهار بازیگر یا «برخوان» روی صحنه با کاراکترهای معمولی که در تئاتر دیده‌اید، تفاوت اساسی دارند و غیر از تولید یک «الگوی صوتی»، ایجاد آشفتگی با اظهارات ضد و نقیض و توهم ستیزی از طریق نفی انتظارات شما، وظیفهٔ دیگری ندارند. رفته رفته درک می‌کنید که آنچه بر صحنه می‌گذرد، «جدلی است با تئاتر». (ص. ۲۲) در قسمت‌های پایانی اجرا، لحن بازیگران تحریک آمیزتر و خشن‌تر می‌شود. آنها نمایش را یک بازی دسته جمعی می‌دانند که شما هم در آن نقش بسزایی دارید. پس شما را بازیگر خطاب کرده و بازی شما را ستایش می‌کنند. اما پیش از آنکه احساس غرور به شما دست دهد، دوباره به باد انتقاد گرفته می‌شوید. «بر خوانان» اعلام می‌کنند که به شما اهانت خواهند کرد تا «بی تحرکی و خمودگی» شما علنی شود. در پایان به جای تزکیهٔ نفس و پالایش ارسطویی به شدت تحقیر می‌شوید و بارانی از فحش‌های آبدار و جانانه بر سرتان می‌بارد:

«آهای دهن دریده‌ها، هوارکش‌های ناسیونالیست، جهودهای خرپول، بی‌چشم و روها، دلقک‌ها، پرولترها، نُنرها، نامردها، شکست خورده‌های بدبخت، نوکر صفت‌ها، مایه‌ی ننگ‌ها، بی‌بو و خاصیت‌ها، به درد نخوردها، هزارپاها، انگل‌ها، الکی زنده‌ها، نکبت‌ها، مترسک‌ها، عنصرهای تحمیلی، شما ثابت کردید که به تکنیک تنفس تسلط دارید» (ص. ۴۶)

به روایت منتقدینی که در ژوئن ۱۹۶۶ در یکی از سالن‌های تئاتر شهر فرانکفورت نظاره‌گر اجرای اولیهٔ «اهانت به تماشاگر» به کارگردانی ماهرانهٔ کلاوس پایمن بودند، جز تعداد انگشت شماری که سرخورده و عصبی برخاسته و سالن تئاتر را به علامت اعتراض ترک کرده بودند، سایر تماشاچیان شیفته و مجذوب نمایش تا آخرین لحظه به صندلی‌هایشان چسبیده، با کیف و لذت محسوسی چشم به صحنه دوخته و در پایان اجرا کف زنان و هوراکشان از نویسندگان و کارگردان استقبال کرده بودند. اجراهای بعدی این نمایش به سرعت پیش فروش شد و نمایشنامه‌ای که انتظار می‌رفت، عکس‌العمل شدید و فریاد اعتراض تماشاگران را برانگیزد، به یکی از پرفروشترین وقایع تئاتری سال ۶۶ بدل گردید.

تئاتر قرن بیستم اروپا گسترهٔ بحران‌ها و تغییر و تحولات چشمگیری بوده است. رفرمها، بداعتهای نگارشی و شگردهای تکنیکی که پیشتازان آن آروین پیسکاتور و برتولت برشت بودند، غالباً در چارچوب صحنه صورت گرفته بود. هرازگاهی هم پیش آمده بود که تماشاگر مورد توجه و عنایت دست اندرکاران تئاتر قرار بگیرد، مخاطب مستقیم بازیگران باشد یا حتی در قسمتی از نمایش روی صحنه بیاید و در روند نمایش دخالت کند. اینگونه تماس‌های بی‌واسطه بین صحنه و «دیوار چهارم» معمولاً به قصد فعال کردن ذهن تماشاگر و اعتلای فکری او صورت می‌گرفت. در ذهنیت نمایشنامه‌نویس «تماشاگر» هنوز اعتبار خود را از دست نداده

بود. او یا موجود سربراهی بود که کالای عرضه شده در سالن تئاتر را بدون چانه زدن می‌خرید و ستایش می‌کرد. یا آنکه در تلقی برشت و ارائه به اوج منزلت می‌رسید، مقام جوینده‌ای را می‌یافت که به کشف قاره‌های تصویر شده بر صحنه می‌رود و دست در دست بازیگر و کارگردان به بالندگی و پویایی تئاتر کمک می‌کند: «برخورد تماشاگران با نمایشنامه باید چنین باشد: هر کس شخصاً یک کریستف کلمب.»[۷]

اوژن یونسکو، یکی از نخستین درام نویسانی است که به نحو چشمگیری زبان قراردادی شده و قراردادهای تئاتری را یک جا تخریب می‌کند و البته ازین هم فراتر رفته، نگاه استهزاءآمیزی به آن سوی صحنه می‌اندازد و به معنای واقعی کلمه تماشاگر را «مورد هدف» قرار میدهد. این رسول بی‌رسالتی و بی‌درونمایگی جهان تئاتر، پانزده سال پیش از هانتکه، از تماشاگر «تن لش و بی‌بخاری» که در تاریکی سالن درکمین توهمی دیگر نشسته، قداست زدایی می‌کند و با استفاده از شیوه‌های آکسیونیستی و جنجال آفرین او را به زورآزمایی فرا می‌خواند.

یونسکو برای نمایشنامهٔ «آوازه خوان طاس» (۱۹۵۰) چندین صحنهٔ پایانی مختلف طرح کرده بود. در یکی از صحنه‌ها، ده‌ها بازیگر سیاهی لشگری که از ابتدای نمایش در صف تماشاچی‌ها نشسته‌اند، در پایان اجرا، نارضایتی خود را از نمایش عرضه شده، با هتاکی و پرتاب تخم مرغ به صحنه ابراز می‌کنند، سپس چماق به دست برخاسته و به صحنه هجوم می‌برند. دست اندرکاران تئاتر این تماشاچیان ناراضی را با مسلسل به رگبار گلوله می‌بندند. در پایان، «مدیر تئاتر، نویسنده، و یک کمیسر پلیس و چند ژاندارم از پشت وارد می‌شوند و با آرامش تمام به صحنه می‌آیند. مدیر تئاتر اجساد را می‌شمارد. او و همراهانش با رضایت خاطر [به اجساد] نگاه می‌کنند.»[۸]

یونسکو در ادامه و تشریح صحنهٔ فوق تأکید می‌کند که فقط بازیگران سیاهی لشگر قادر به انجام چنین عملیاتی هستند، «زیرا هیچ امیدی نیست که تماشاگران واقعی به صحنه بریزند!» نکتهٔ جالب توجه آن است که خود او، به هنگام کارگردانی «آوازه‌خوان طاس» از صحنهٔ تیرباران تماشاگران صرف نظر می‌کند، چرا که این گونه صحنه‌پردازی‌ها در دهه پنجاه بیش از حد خصومت‌آمیز تلقی می‌شد.[۹]

اوژن یونسکو، نه فقط به خاطر شباهت‌های مضمونی صحنه‌های مذکور با «اهانت به تماشاگر»، پیش کسوت هانتکه محسوب می‌شود، بلکه به خاطر توهم زدایی، ویرانگری و معناستیزی در حیطهٔ زبان. نقش ویژه‌ای که واژه‌ها و عبارات ضد نقیض و جملات بی‌محتوا و غیر شاعرانه در نمایشنامه‌های او ایفا می‌کنند، تا حدودی ژانر «نمایشنامه‌های کلامی» پتر هانتکه را تداعی می‌کند. اما در حالی که یونسکو با دیالوگ‌های لجام گسیخته و صحنه‌پردازی‌های

بی‌سروته، شبه عروسکهای کوکی را وادار به اجرای نیمچه عملیات مضحک و سرگرم کننده‌ای می‌کند، هانتکه از ارائهٔ هر گونه شخصیت، از طرح هرگونه واقعه و حادثه سرباز می‌زند و نقش بازیگر را تا حد «برخوانی» یک متن تنزل می‌دهد. زبان نمایش هانتکه ریتمیک است، اما شاعرانه نیست. او حتی حاضر نیست تماشاگر را با جادوی کلام اغوا کند یا در ازای پول بلیط حداقل چند مثقال تجربهٔ زیبایی شناسانه و پالایش روحی به او عرضه کند. زبان «اهانت به تماشاگر» چون گویش‌های آئینی و ردگونه و آهنگین است، اما معنا و ارزشی را القاء نمی‌کند. جملات نمایش گاه به گزاره‌هایی شفاف و صیقل خورده می‌مانند که انگار می‌خواهند واقعیتی را بر زبان آورند، اما پیش از آنکه تماشاگر فرصت اندیشیدن به معنای آنها را داشته باشد، نفی می‌شوند: «شما چیزی را خواهید شنید که معمولاً می‌بینید. شما چیزی را خواهید شنید که معمولاً نمی‌بینید.» (ص. ۱۲)

آنچه که هانتکه را به نحو بارزی از یونسکو متمایز می‌کند و بداعت وی محسوب می‌شود، این است که در تمام طول یک اثر نمایشی، «تماشاگر» تنها موضوع مطرح می‌باشد، با تصویر مچاله شدهٔ خود رو در رو قرار می‌گیرد و به طور سیستماتیک تشریح و تقبیح و نقد و تحقیر می‌شود. هانتکه «دیوار چهارم» را به کلی روی سر تماشاگر خراب می‌کند. اما نکتهٔ حائز اهمیت این است که همین تماشاگر همچنان کف می‌زند، هورا می‌کشد و بلیط اجرای بعدی را رزرو می‌کند. آیا متوجه وقوع حادثه نشده یا آنکه انتظار چنین تجربه جدیدی را داشته است؟

پتر هانتکه از آن دست نویسندگان تیزهوشی است که روح زمان و مکانیسمهای عرضه و تقاضا در بازار هنر را خوب می‌شناسد، ارزیابی معقولانه‌ای از توانائی‌های خود دارد و به گفته اووه شولتز «هدفمندانه» روی موفقیت خود سرمایه‌گذاری می‌کند. او نویسنده است که از خطر هراسی ندارد و برای رسیدن به هدف «سوء تفاهم‌های احتمالی را هم به جان می‌خرد.» (۱۰) ذهن پویای او در فضای تیره و در هم برهم اروپای دهه‌های پنجاه و شصت قرن بیستم شکل می‌گیرد. تئاتر این دوران، متأثر از دو جنگ جهانی پی در پی، به سنجش و بازنگری باورهای دیرینه و طرح سئوالات پیچیده می‌پردازد. نویسندگانی چون ژان پل سارتر و آلبر کامو، تنهایی اگزیستانسیالیتی انسان، نابسامانی متافیزیکی بعد از جنگ و مرزهای مخدوش جبر و آزادی را بر صحنه نشان می‌دهند و ساموئل بکت با خلق اشکالی گنگ و نامفهوم در «بازی آخر» (۱۹۵۴) «غیرعقلانیت جامعهٔ بورژوایی در مرحلهٔ پیشرفتهٔ آن «را به گونه‌ای نمادین به تصویر می‌کشد. (۱۱)

نمایشنامه نویسان آلمانی زبان نیز در این دو دهه تا حدود زیادی درگیر سوژه‌های دوران جنگ و پیامدهای آن هستند. در زمانی که ماکس فریش و دور نمات مسائل حساسی چون

جنون جمعی و مسئولیت فردی را طرح می‌کنند و تئاتر مستند و افشاگرانهٔ رولف هوخ هوت در نمایشنامه‌ای چون «جناب قائم مقام» (۱۹۶۲)، انحطاط اخلاقی ارباب کلیسا در زمان سیطرهٔ نازی‌ها را به باد حمله می‌گیرد، هانتکه خستگی تماشاگران را از سنت روشنگرانه و انتقادگرایانهٔ تئاتر آلمانی زبان احساس می‌کند و نیاز آنها به کسب تجربه‌های تازه را جدی می‌گیرد. از آنجایی که خود او برای این تماشاگر خسته رسالت و پیامی ندارد، سعی می‌کند با نمایشنامه‌های کلامی‌اش، نگاه تماشاگران را از صحنه برگرداند و به خود آنها ارجاع دهد. او از طریق نفی پیوستهٔ انتظارات تماشاگران، تئاتر را به حالت «تعلیق» در می‌آورد، و با تجرید از گذشته و آینده و درنگ در «لحظه» و «حال» یک تجربهٔ فشردهٔ زبانی ــ زمانی ارائه می‌کند.

هانتکه تأکید می‌کند که قصد ندارد تماشاگران را با روایتی نو بفریبد یا عضلات خوابیدهٔ او را با تکنیک‌های اجرایی ماساژ دهد. «ما برای توهم زدایی نیازی به توهم نداریم.» اما مؤلف این سطور که داغ معنا گریزی و توهم ستیزی را به وضوح بر پیشانی حمل می‌کند، می‌داند که نیاز بشر به توهم پایانی نمی‌شناسد. متنی که او از واژه و جمله در هم تنیده است، برای تماشاگری برخوانی می‌شود که عادت دارد، واژه‌ها را با پندار و خاطره و تصویر و معنا پیوند بزند. ازین رو نویسنده با پاشیدن تشت آب سرد «اهانت» بر سر تماشاگر همزمان دو هدف را دنبال می‌کند: اولاً سعی می‌کند آخرین تکه پاره‌های توهم راکه در طی نمایش ایجاد شده‌اند، از ذهن تماشاگر بروبد. ثانیاً از آنجایی که نگاه داشتن نمایش در حالت تعلیق تا آخر مقدور نیست، از طریق استغراق در فحاشی نمایشنامه را با اوجی نیمه ارسطویی به پایان می‌برد و با این شگرد ــ که تن در دادن به قواعد تئاتری محسوب می‌شود ــ از یکنواختی و ایستایی اثری می‌کاهد که فاقد واقعه و حادثه و زیر و بم و فراز و فرود است.

شاید بتوان فحاشی‌های لجام گسیختهٔ آخرین صفحات این اثر را زایدهٔ عصبیت نمایشنامه‌نویسی تلقی کرد که نمی‌تواند تئاتر را، آنطور که می‌خواهد از درونمایه‌های روشنفکرانه تهی کند: دشنام یعنی پایان روشنگری، یعنی پایان تعقل و تفکر، پایان منطق و گفتگو. اما همین دشنام هم خالی از معنا نیست و بار تاریخ و فرهنگ و سنت ملتی را در خود حمل می‌کند، چنانکه عباراتی چون «هوارکش‌های ناسیونالیست» یا «جهودهای خرپول» ذهن تماشاگر را خواهی نخواهی به دهلیزهای تاریخ سیاه یهودی ستیزی ارجاع می‌دهند.

گرچه که این «واقعهٔ نمایشی» درهای موفقیت و شهرت را برای نویسنده و کارگردان گشود، اما محاسبات هانتکه در یک مورد غلط از آب در آمد: او که آمده بود تا در هیأت بیتلی عصیانگر و شورشی اصحاب سنت را علیه خود بشوراند و نامی به عنوان «ویرانگر دیوار چهارم» در تاریخ تئاتر به ثبت برساند، در کمال بهت زدگی با فریادهای «آفرین! صد آفرین!» جماعت حریص و تنوع‌طلبی رو به رو گردید، که با کف زدن‌های ممتد خود «اضمحلال نهایی تئاتر» را به یک شوی

سرگرم کننده مبدل کردند و زهر انتقادی اجرا را خنثی ساختند.

اما قضیهٔ این درام به همین جا ختم نشد و شهرت و حیرت مؤلف پی‌پردهٔ دیگری را هم به دنبال داشت: پتر هانتکه، وقتی که دید اثری که قرار است شالوده شکنی کند، شوکه کند، زنگار از ذهن بزداید و ویران کند، موجبات تفنن و خنده و تفریح دسته جمعی تماشاگران را فراهم آورده است، حکم ممنوعیت اجرای آن را صادر کرد. سالهاست که تئاتر بروهای آلمانی از لذت شنیدن فحاشی‌های هانتکه محرومند.

یادداشت‌ها:

1. Adorno, Theodor W. : Aesthetische Schriften. In: Gesammelte Schriften, Bd. 7, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970, S. 15 uff.

2. Jauss, Hans Robert: Aesthetische Erfahrung und Literarische Hermeneutik. I. Aufl., Suhrkamp, Frankfurt am Main. 1991, S. 48,

3. Zizek Slavoj: Wer naiv fragt, wird schockiert. Fragen wir also naiv! In: Die Zeit. Nr. 50, 1999, S. 61.

۴. پتر هانتکه «اهانت به تماشاگر» را در سال ۱۹۶۵ به رشتهٔ تحریر در آورده است. این اثر تحت عنوان «اهانت به تماشاگر» در سال ۱۳۳۷ با ترجمهٔ خوب علی‌اصغر حداد در نشر تجربه در تهران به چاپ رسیده است. نقل قولهایی که از اثر هانتکه در این جستار می‌خوانید، همه از متن ترجمه شدهٔ آقای حداد برگرفته شده‌اند و فقط شمارهٔ صفحه در پرانتز ذکر شده است.

5. Handke, Peter: Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstuecke. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1. Aufl., 1966.

6. Schnell, Ralf: Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945, Metzler, Weimar 1993, S. 323.

۷. برتولت برشت: دربارهٔ تئاتر. ترجمه فرامرز بهزاد، خوارزمی، تهران ۱۳۵۷، ص. ۲۸.

۸. اوژن یونسکو: آوازه خوان طاس، مجموعه آثار، جلد پنجم، ترجمه سحر داوری، نشر تجربه، تهران، ص. ۵۷.

۹. مارتین اسلین: تئاتر و ضد تئاتر. ترجمهٔ حسین بایرامی، انتشارات پیام، تهران ۱۳۵۱، ص. ۲۲.

10. Uwe Schultz: Zwischen Provokation und Reflexion. Text und Kritik, Heft 24 und 24a, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, Arnold, Muenchen 1976, S/ 69

11. Adorno, Theodor W.: Versuch das Endspiel zu verstehen. In: Noten zur Literatur, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989, S. 284

Peter Handke

Kaspar