دکترحسن نکوروح

تئاتر «حماسی» برشت و حماسهٔ شاهنامه

آشفتگیهایی که از اشتباه کوچک فیلسوفی بزرگ پدید می‌آید.

چرا تئاتر برشت را «حماسی» می‌نامند؟ این پرسشی است که بسیاری از علاقمندان تئاتر جدید در ایران از خود کرده‌اند. هر ایرانی اهل ادبی در برخورد با کلمات «حماسه» و «حماسی» بی‌اختیار شاهنامه را به یاد می‌آورد، که بزرگترین حماسه‌ای است که به زبان فارسی سروده شده. پس این چگونه ممکن است؟ چه شباهتی میان تئاتر برشت و شاهکار فردوسی می‌توان یافت؟

نگاهی به تعریف برشت از تئاتر «حماسی» نشان می‌دهد، که در این تئاتر نه تنها از آن پهلوانان و جنگهاشان، که محتوای اصلی حماسهٔ ایرانی را تشکیل می‌دهد، خبری نیست، بلکه از آن هیجانی که هنگام خواندن شاهنامه به انسان دست می‌دهد نیز اثری به چشم نمی‌خورد - اصلاً تازگی تئاتر برشت در همین «بی‌هیجانی» آن است: برشت آن را سرلوحهٔ تئاتر جدید قرار می‌دهد. نویسندهٔ نمایشنامه، کارگردان و هنرپیشه، همه باید کار خود را به گونه‌ای انجام دهند که تماشاچی دچار هیچگونه هیجان و احساس همدردی و همدلی با بازیگران نمایش نشود، تا بتواند با حضور ذهن کامل و فکر باز، وقایع روی صحنه را دنبال و در بارهٔ آن داوری کند.[۱]

حال پس این چگونه هنر حماسی‌ای است که هیچ شباهتی به حماسه ندارد؟ کلمهٔ «حماسی» در اینجا معادل کلمهٔ آلمانی episch (فرانسه: épique) گرفته شده، که به تئاتر

جدید اطلاق می‌شود (این نه تنها شامل تئاتر برشت می‌شود، بلکه همزمان با او و حتی پیش از او دیگران هم از تئاتر episch یا ēpique سخن گفته‌اند، به خصوص اروین پیسکاتور[۲]، که نظریات مشهوری در تبلیغ آن ابراز کرده، و این نام را هم او بر تئاتر جدید گذاشته است)، و اصل جریان به هگل برمی‌گردد، که در فلسفهٔ هنر (استتیک[۳]) خود برای نخستین‌بار - بر خلاف ارسطو - صفت episch را از Epos (داستان رزمی از نوع ایلیاد و اودیسهٔ هومر) جدا کرد و به هر سه نوع ادبی تعمیم داد. البته او این کار را با صفتهای مربوط به دو نوع دیگر - یعنی لیریک و دراماتیک - هم کرد و نشان داد که اینها هر کدام تنها به یک نوع وابسته نیستند و ممکن است در انواع دیگر هم دیده شوند، چنان که اشعاری وجود دارند با شیوهٔ بیان Epos وار، یعنی صحنه و تصویری را در برابر خیال خواننده می‌گسترند و بنا بر این می‌توان صفت episch را به آنها اطلاق کرد. و نکتهٔ اصلی همین‌جاست. در تعریف ارسطو، episch صفت Epos است، حال آنکه طبق تعریف هگل امروزه دیگر نوع ادبی‌ای به نام Epos وجود ندارد، و فرزند امروزی آن که رمان باشد دیگر نمی‌تواند Epos خوانده شود، گر چه صفت episch به آن اطلاق می‌شود (همچنان که صفت لیریک هم ممکن است به آن اطلاق شود، یا حتی صفت دراماتیک!) ماحصل قضیه آنکه برشت و دیگر پیشروان تئاتر جدید هم صفت episch را برای این نوع تئاتر به کار بردند، بدون آنکه نظری به Epos داشته باشند.

پس چگونه است که صفت episch به این تئاتر قابل اطلاق است، ولی این تئاتر کاری به Epos ندارد، حال آنکه صفت episch از آن گرفته شده؟ Epos در تعریف خود دو جنبهٔ مهم و اساسی آثاری از نوع دو شاهکار هومر را در بر می‌گیرد: یکی محتوای آن، که جنگهای پهلوانان کهن باشد و دیگر صورت و قالب داستانی آن (با تأکیدی که در آن بر نمایش و تصویر دنیای بیرون می‌شود). این دو جنبه در تعریف ارسطو پیوندی ناگسستنی با هم دارند، ولی هگل که episch را از Epos جدا کرده، ناچار و طبعاً تنها یکی از دو جنبه را در نظر گرفته، که همان جنبهٔ داستانی، و به خصوص شیوهٔ نمایشی و تصویرگرانهٔ آن، باشد. چنان که گفته شد، مبلغان تئاتر جدید هم آن را به همین مفهوم به کار بردند، یعنی تئاتر تصویرگرانه، تئاتر غیردراماتیک یا تئاتر ضدارسطوئی.

ولی نکته اینجاست، که این صفت episch که در اصل از Epos گرفته شده، و در مفهوم هگلی آن که امروزه به کار می‌رود یکی از دو جنبهٔ اساسی آن نوع کهن را در بر می‌گیرد، با «حماسه» در زبان فارسی و شاهنامه که بزرگترین نمونهٔ آن باشد هیچ کاری ندارد و اساساً خلاف آن است، چون هیجان از حالاتی است که آثار دراماتیک در انسان ایجاد می‌کند، نه آثار episch (یا اپیک ēpique) - دراماتیک به مفهوم هگلی، نه به مفهوم ارسطوئی آن که در فارسی به کار می‌رود و به هر نمایش و نمایشنامه‌ای اطلاق می‌شود. پس به کار بردن کلمهٔ «حماسی» هم به عنوان معادل آن خطاست.

ولی چنان که گفته شد، اصل همهٔ این قضایا از همین فیلسوف آلمانی آب می‌خورد. او که با به هم ریختن تعریفهای ارسطو، راه را بر برشت و دیگر نظریه‌پردازان تئاتر جدید گشود، که بتوانند تئاتر خود را episch (یا اپیک) بنامند، بانی این آشفتگی که در مورد تئاتر برشت در زبان فارسی پدید آمده نیز خود اوست. چون او که خود Epos را به تفصیل تعریف می‌کند (و نشان می‌دهد که، بر خلاف تراژدی که تماشاچی را دچار هیجان می‌کند تا با بی‌تابی جریان وقایع را تا پایان دنبال کند، در Epos اصل بر نشان دادن است) در مورد حماسه‌های مشرق زمین دچار لغزش می‌شود. اول در باره شاهنامه می‌گوید، این اثر را نمی‌توان از این نوع خواند، چون یک واقعه در مرکز آن قرار ندارد که همهٔ حوادث و وقایع دیگر از آن سرچشمه گرفته و گرد آن جمع شده باشد، بلکه واقعه‌ای پس از واقعهٔ دیگر می‌آید، و تنها ارتباطی که میان آنها وجود دارد، همان تعلقشان به تاریخ یک ملت است، و آنگاه آن را با حماسه‌های عرب مقایسه می‌کند.[۴] ایرادی که به کار هگل وارد است این است که او با همهٔ تفاوتی که میان شاهنامه و ایلیاد و اودیسه قائل است (آنهم تفاوت نوعی!)، باز تعریفی را که از آن آثار گرفته - البته در دنبالهٔ ارسطو، چنان که ذکرش رفت - به شاهنامه (و نیز حماسه‌های عرب) که دارای خاستگاه قومی و فرهنگی دیگری‌اند تعمیم می‌دهد. و بدین ترتیب بدعتی ناروا می‌گذارد و سنتی را به غلط بنا می‌نهد.

این مقایسه و تعمیم، پس از هگل هم ادامه می‌یابد - همچنان به سود هومر و زیان فردوسی. تا آنکه روکرت[۵]، مترجم شاهنامه به زبان آلمانی، به آن پاسخ می‌دهد: «مگر تفاوت [اثر] فردوسی با [آثار] هومر چیست؟ فقط همین که از جسم اندکی کمتر و روح بسیار بیشتری برخوردار است»[۶] پس آنگاه تئودور نولدکه، ایرانشناس مشهور، به او خرده می‌گیرد که بیش از حد تحت تأثیر احساسات خود نسبت به مشرق‌زمین قرار گرفته و در تعریف خود مبالغه کرده است. و خود هم جسم و هم روح بیشتر را به هومر می‌دهد.[۷] به نظر می‌رسد، روکرت که نه تنها شاعر بوده و در درک ظرائف آثار ادبی توانائیهایی بیش از آن فیلسوف نظریه‌پرداز و این عالم ایرانشناس داشته، بلکه خود در ترجمهٔ شاهنامه کوشیده و در بیت بیت آن دقت و غور بسیار بیشتری کرده، حقّ مطلب را بهتر ادا کرده باشد. در آثار هومر، اصل بر نشان دادن دنیای قهرمانان قرار دارد، شاعر قدم به قدم از حرکت می‌ایستد تا این دنیا را به خواننده (یا بهتر بگوئیم: شنونده - چون در یونان باستان اینگونه آثار را به آواز برای گروه شنوندگان می‌خوانده‌اند) نشان دهد، و سخن روکرت هم اشاره به همین دارد که از جسم بیشتر در آثار هومر یاد می‌کند - چون تمام توجه به دنیای بیرون است. ولی در شاهنامه شاعر می‌خواهد خواننده‌اش را تحت تأثیر شکوه و عظمت آن دنیای باستانی، یعنی تاریخ ملّت خود، قرار دهد، این است که تا می‌تواند به صحنه‌های کتاب و توصیف جنگهای پهلوانان روح می‌دهد.

گذشته از آنکه بسیار قابل بحث است که تا چه حد می‌توان شاهنامه را که ریشه در ایران باستان و ادبیات آن دارد با حماسه‌های عرب مقایسه کرد، تفاوت میان آن و آثار هومر چنان اساسی است، که به هیچ روی نمی‌توان یکی را از نوع دیگری دانست. نه ایلیاد و اودیسه را می‌توان حماسه خواند و نه شاهنامه را می‌توان Epos نامید - وگرنه این آشفتگی به آشفتگیهای دیگری منجر می‌شود، مانند آنچه بر سر تئاتر برشت آمد.

چون حماسه با Epos برابر شناخته شده و episch هم از Epos گرفته شده، پس حماسی را هم معادل آن صفت به حساب می‌آورند، بدون آنکه به مفهوم جدید آن پس از هگل و کاربرد امروزی آن توجهی داشته باشند. و این چنین، تئاتر برشت خویشاوند شاهنامهٔ فردوسی از آب درمی‌آید.

شاید بهتر باشد، تئاتر برشت را «تئاتر اپیک» بنامیم (ما که کلمهٔ «دراماتیک» را در فارسی به کار می‌بریم، چرا این کلمه را که در اینجا معنای متضادّ آن را می‌رساند به کار نبریم؟) و در توضیح آن نیز همچون برشت و دیگر سردمداران تئاتر جدید از عبارات «غیردراماتیک» و «ضدارسطوئی» استفاده کنیم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. برشت این نظر خود را بعدها کمی تعدیل کرد، گر چه در قسمت دوم آن - یعنی حضور ذهن - همچنان پا بر جا ماند.

۲. Erwin Piscator کارگردان مشهور آلمانی در دهه‌های اوّل قرن بیستم.

3. Ästhetik

٤. ن. ک.: G. W. F. Hegel: Ästhetik, Bd. II, Berlin 1976. S. 457

٥. Friedrich Rückert شاعر و شرق‌شناس اتریشی

٦. ن. ک.: Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, Jg. 10, S.235

۷. ن. ک.: Theodor Nöldeke: Das Iranische Nationalepos, Berlin 1920, S. 54