

جدل بر سر قدرت در ادبیات و آیین‌های نمایشی قرون وسطی

بهزاد قادری سهی*

دانشیار ادبیات نمایشی، دانشکده زبان‌های خارجی، دانشگاه تهران-ایران**

(تاریخ دریافت: ۸۷/۱/۱۹، تاریخ تصویب: ۸۷/۲/۲۱)

چکیده

معمولاً قرون وسطی را دوران زوال ادبیات نمایشی دانسته‌اند، زمانی که قدرت کلیسا «بازیگری» را ناجور می‌دانست، مگر آن که خود بر آن نظارت یا در آن شرکت داشته باشد. این گفتار، با نگاهی به پاره‌ای از شگردهای مردم در اجرای نمایش‌های رایج در اروپای غربی در قرون وسطی، به نقش پویای مردم در دگرگونی و شکل‌دهی متون نمایشی آن دوران می‌پردازد. با این سخن، می‌توان گفت که متون نمایشی قرون وسطی خود جایگاه تنش‌های سیاسی-اجتماعی میان دستگاه‌های قدرت و مردم بوده است و، بر خلاف تلقی رایج، مردم با «دستکاری» متون مصوب، دیدگاه‌های خود را وارد هرم قدرت می‌کردند و این روند به سرشاری اصول زیباشناسی ادبیات نمایشی کمک کرد.

واژه‌های کلیدی: قرون وسطی، ادبیات نمایشی، مخاطب، زیباشناسی، قدرت، سیاست، تاریخ.

* تلفن: ۰۲۱-۶۱۱۱۹۰۵۷، دورنگار: ۰۲۱-۸۸۶۳۴۵۰۰، E-mail: bghaderi@ut.ac.ir

** این پژوهش با استفاده از اعتبارات شورای پژوهشی دانشگاه تهران با شماره ۲۶۸۲۲/۱/۱ انجام گردیده است.

مقدمه

هنگامی که سخن از گفتگوی مردم با قدرت در میان بوده‌است، آن را به دو بخش پیشامدرن و مدرن تقسیم کرده‌اند. فوکو معتقد است که ویژگی دوران پیشامدرن آنست که قدرت از نوک هرم بر طبقات پایین جامعه تحمیل می‌شد، در حالی که در دوران مدرن نوک هرم قدرت و قاعده آن یک «بازی» دوسویه را آغاز کردند (۱۰۷-۱۰۰). به همین دلیل، هنگامی که به درام و ادبیات نمایشی قرون وسطی نگریسته‌اند، از آنجا که این دوران را پیشامدرن دانسته‌اند، ادبیات نمایشی و تئاترش را بیشتر ابزاری برای ایجاد «وحدت» خوانده‌اند، وحدتی که نهادهای قدرت نوک هرم خواستار آن بودند، حال آن‌که درام و ادبیات نمایشی یکی از پایگاه‌های همیشگی تنش‌های چندگانه بوده است: از یک سو، تنش‌های میان درام نویس، کارگردان و بازیگر و تماشاگر و، از سوی دیگر، تنش میان قدرت این گروه و نهادهای قدرت که «متن» را چیزی نهایی دانسته یا خواسته‌اند. در این گفتار به قرون وسطی به عنوان دورانی پیشامدرن نگاهی می‌اندازیم و، در همین دستگاه، بیشتر به چالش‌های مردم با نوک هرم قدرت و متون مصوب آنان می‌پردازیم و به شکل‌گیری متون جایگزین در میان مخاطبان قرون وسطی - یعنی متون آیینی مذهب کاتولیک که پس از فروپاشی امپراتوری رم در ۴۰۰ میلادی جان گرفتند و تا قرن پانزدهم در اروپا رایج بودند - اشاره خواهیم کرد.

بحث و بررسی

تا اواسط قرن بیستم، پژوهشگران و تاریخ‌نگاران ادبیات نمایشی با نگاهی تحقیرآمیز به قرون وسطی می‌نگریستند؛ حتی از پانصد سال نخست آن با اصطلاح «دوران تاریک/جهل» (Dark Age) یاد می‌کردند که منظورشان از این اصطلاح، جهل و نادانی حاکم بر مردم آن دوره بود. اما با برآمدن انسان‌شناسی و دیدگاه‌های نو در باره قدرت و تنش‌های برخاسته از آن پس از جنگ دوم، پژوهشگران برآن شدند تا صفات «تاریکی/جهل» را بیشتر به خودشان نسبت دهند زیرا اینان اعتراف کردند که مطالب زیادی درباره قرون وسطی نمی‌دانستند. بدین ترتیب، پژوهشگران تلاش کردند این دوره را بیشتر بکاوند، در نتیجه، یکی از این شاخه‌ها به بررسی متون نمایشی و آیینی این دوره پرداخت و آن‌ها را در سازوکار قدرت بررسی کرد.

دامنه چنین پژوهش‌هایی به دوران یونان باستان نیز کشید. این بار ادبیات نمایشی یونان در پیوند با چالش و گفتگوی مردم با نهادهای قدرت بررسی شد و آن یک‌دستی و وحدتی که پیش از این برای درام یونان باستان و مخاطب آن می‌پنداشتند، به گونه دیگری جلوه کرد. این

بررسی‌ها نشان می‌دهد هنگامی که آتن مادرشهر شد، می‌خواست از درام برای ایجاد «وحدت» در مخاطب بهره‌برداری کند. در واقع، درامی که از سوفوکلس و ایسوخولس و اورپیدس می‌شناسیم، وابسته به نیمروز درام یونان است، زمانی که قدرت‌های حاکم توانسته بودند بامدادان آیین‌های نمایشی را، یعنی "جشن روستایی دیونیزوس (Rural Dionysia، دسامبر/ژانویه یا آذر/دی)، جشن لنائیا (lenaea، ژانویه/فوریه یا دی/بهمن)، جشن آنتستریا (Anthesteria، فوریه/مارس یا بهمن/اسفند)" (فیشر-لیخت ۹-۱۰) را که پایگاه مردمی داشتند، به سود اختراع بزرگ دستگاه‌های قدرت، یعنی "جشن دیونیزیای بزرگ یا جشن مادر شهر (Great Dionysia، مارس/آوریل یا فروردین/اردیبهشت)" (همان)، یعنی همانی که ما تئاتر یونان را با آن می‌شناسیم، از میدان بدر کنند. به عبارتی، این آخری تلاشی بود برای مهارکردن نیروهای سرکش جامعه. بنابراین، گذاشتن نام ادبیات نمایشی دیونیزوسی بر این دوره اخیر، بیش از آن که به جوهر تراژدی یونان مرتبط باشد، ترفندی برای کمرنگ‌کردن آن بود. از سخنان بالا پیداست که دوره دیونیزوسی درام یونان بسی پیشتر از سوفوکلس و اورپیدس بوده‌است. نیم-نگاهی به آثار دوره اخیر نشان می‌دهد که، سوای نمایشنامه زنان شوریده (The Bacchae) که ماهیتی دیونیزوسی دارد، بیشتر نمایشنامه‌ها چون آنتیگونه، ادیپ در کلونوس ماهیتی دارند که در آن نهاد قدرت مادر شهر بر نمایشنامه‌ها خیمه می‌زند، اما تنها در زنان شوریده است که شور و شورش دیونیزی را به یاد می‌آورد و بیشتر با آیین و بازی سروکار دارد (فیشر-لیخته ۱۰، سومرشتاین ۶). بهتر است این را اندکی بیشتر توضیح دهیم. آنچه را که مردم در آیین-هایشان برپایه داشتند بیشتر با «سرود دختر رز»، تروگودیا (tragōidiā)، پیوند داشت، اما بعدها و در مادرشهر آتن این سرود به tragōidiā به معنی «آوازخوانان در هیات بز» (سومرشتاین ۱۵) تغییر یافت: اولی بیشتر با شور و خلسه یا، به قول خاقانی، با «عید دختر رز» پیوند داشت، اما دومی با گذر از آیین، با مصلحت و قانون پیوند داشت. آنچه از این نیمروز به بعد بر سر تئاتر یونان باستان آمد و این که چگونه مردم در دگرگونی‌های آن نقش یافتند، به گفتار دیگری نیازمندا است؛ در اینجا تنها می‌خواستیم به این نکته اشاره کنیم که دستگاه قدرت آتن با شور دیونیزوسی یا «سرود دختر رز» چندان سرسازگاری نداشت. اینک بهتر است ببینیم این چالش در قرون وسطی چگونه جلوه کرد و چه پیامدهایی داشت.

آنچه در نگاه نخست در تئاتر قرون وسطی جلوه می‌کند، جایگاه لرزان خنده و کمدی در دستگاه کلیساست. امبرتو اکو در رمان نام گل سرخ به نکته‌ای اشاره می‌کند که شاید پاره‌ای آن را شوخی منتقد/فیلسوف دوران پسامدرن بدانند، اما بحث او جوهر دیدگاه کلیسا در باره

خنده در قرون وسطی را روشن می‌کند. او در این رمان این نکته را پیش می‌کشد که بخش کم‌دی بوطیقای ارسطو گم نشده بلکه آنان که در طول تاریخ خنده و کم‌دی را ناجور دیده‌اند، این بخش از کتاب را در جایی پنهان کرده‌اند. به همین دلیل، فضای این رمان یک صومعه قرون وسطایی است که در آن قتل‌های مرموزی صورت می‌گیرد. بازرسی که به آنجا می‌رود به دنبال نشانه‌هایی است که بدانند چرا طلبه‌ها در این صومعه کشته می‌شوند. جستجوی او به این نکته می‌انجامد که قربانیان خواسته بودند کم‌دی ارسطو را از مخفیگاهش بیرون بیاورند و بخوانند. رمان اکو فضای گوتیک وحشتناکی را نقش می‌زند؛ جایی که خنده در آن گناه شمرده می‌شود.

کم‌دی برشالوده خنده استوار است و خنده نیز انفجاری درونی است در برابر تضادهای نهفته در رفتار کسانی که با تضادهای زندگی درگیرند. از آنجا که در دوره‌های دستخوش دگرگونی یا گرفتار «آشوب»‌های اجتماعی شگرف، تضادهای بسیاری جلوه می‌کنند، کم‌دی برای نشان دادن آن‌ها چالاک‌تر است. بازنمایی‌های کمیک یا خنده‌دار با کشش انسان به «بازی» پیوند دارند؛ کم‌دی بیش از آن که بر فرمانبرداری از قانون تاکید کند، به کودکی و رفتار کودکان آدمی دامن می‌زند. کودک بی آن که نگران «منع»‌های گوناگون باشد، ما را متوجه تفاوت‌هایی می‌کند که چون ما در عالم او نیستیم، به آن می‌خندیم. او در این «تفاوت کمیک» به نوعی دستکاری کمی در ویژگی‌های عادی مان «مثل اغراق کردن در حرکات جسمانی و نیز فعالیت‌های ذهنی، چیرگی عملکردهای ذهنی بر عملکردهای جسمانی، و دیگر ویژگی‌ها» (فروید ۲۸۷) می‌پردازد و تلاش می‌کند ما را با جهان دیگری سوای جهان آشنایمان آگاه سازد. به قول ترنر، «بازی» خواست ارادی انسان برای ورود به فضاهای آستانه‌ای (liminal spaces) است. درام و تئاتر زمانی کارآیی دارند که بتوانند فضاهای آستانه‌ای باشند و خواننده و مخاطب را برای ورود به دنیایی آماده کنند که نه این جهانی است و نه آن جهانی که پیش‌تر پیش‌رویش گذارده‌اند. این مرحله بحران هویت و سیال‌شدن آن است؛ در این گذر، نمی‌خواهیم «این» باشیم؛ هنوز «آن» هم شکل نگرفته است. از آنجا که کم‌دی با شور و آشوب یا «از خود به‌در شدن» سروکار داشت، آن را آستان فضاهای آستانه‌ای دانستند و دیری نگذشت که کم‌دی و وابسته آن، خنده، را همان آیین دیونیزی در لباس مبدل خواستند و هر جا کم‌دی بود آن را نشانه حضور تاثیرگذار مخاطب در دادوستدهای اجتماعی دانستند (ناگفته نماند که کلیسا خنده را به‌تمامی رد نمی‌کرد، بلکه برای آن اندازه‌هایی مشخص کرده‌بود،

اندازه‌هایی که به موجه بودن آدمی لطمه نزنند).^۱ مسیحیت با تراژدی نیز میانه خوبی نداشت، زیرا نمی‌توانست با عنصر طغیان آن کنار بیاید. با این حال، فرهنگ مسیحی بالاخره به نوعی از آن که بر آن نام «تراژدی مسیحی» گذاشتند تن داد (اشتااینر ۴۲-۱۶).^۲ مشکل بزرگ کلیسا کم‌دی بود، زیرا کم‌دی «امکان سرک کشیدن به درون آشوب هستی» (قادری ۲۷۷) را فراهم می‌آورد و این نمی‌توانست به همگرایی دلخواه کلیسا که بر حفظ «وضعیت موجود» تاکید داشت کمک کند.

مشکل دیگر کلیسا با کم‌دی این بود که این گونه ادبی به رواج زبان مادری و ساده مردم دامن می‌زد و این برای اصحاب کلیسا که با زبان لاتین بر مردم حکومت می‌کردند، گونه‌ای ستیز با قدرت حاکم به شمار می‌رفت. یادآوری این نکته ضروری است که کلیسا تلاش می‌کرد آیین‌های نمایشی را در چارچوب کلیسا نگاه دارد. برای معماری و زبان دو حالت عمده پیش می‌آید: یکی زبان فضاهایی که نشانه‌های قدرت دولت، کلیسا و طبقه‌اند، چون مجلس، کاخ، کلیسا، حرم قدیسان؛ دیگری زبان فضاهای خرد و بیشمار شاخ شکستگان چون بازار، شهرک، آسایشگاه، سربازخانه، و نوانخانه (مارکوس و کامرون ۱۶۱). روشن است که فضای کلیسا زبانی «سره و ناب» در خور ارگ و سرودهای مذهبی می‌خواست، اما زبان مردمی «ناسره و آلوده» بود و پژواکش نباید در طاق و رواق کلیسا می‌پیچید.

باختین در رساله مشهورش به نام *راپله* و *دنیاپیش* درباره کارناوال در قرون وسطی به عنوان جشن شدن سخن می‌گوید. اگر چنین باشد، شاید بتوان آن را رخدادی در راستای ایجاد فضای آستانه‌ای مورد نظر ویکتور ترنر دانست. اما پژوهشگران بسیاری چون بوث، استالیبراس، وایت و برنشتاین در باره سخنان باختین شک کرده‌اند و دیدگاهی مخالف سخنان باختین را پیش کشیده‌اند. پرفتی در پژوهشش به این نتیجه می‌رسد که پژوهشگران نوین، برخلاف نظر باختین، کارناوال را چیزی منفی و محافظه کارانه می‌بینند. از دید پژوهشگران نو، کلیسا از آزاد شدن نیروهای سرکوب شده مردم در کارناوال به سود خودش بهره‌برداری

۱- برای مطالعه بیشتر در این زمینه، رک. به:

Hans-Jurgen Diller, "Laughter in Medieval English Drama: A Critique of Modernizing and Historical Analyses," *Comparative Drama*, 2002.

۲- برای مطالعه بیشتر در این باره رک:

Joseph Schwartz, "Chesterton on the Idea of Christian Tragedy", *Renascence: Essays on Values in Literature*, Vol. 53, No. 3 (2001), 227-.

می‌کرد زیرا، هرچند مردم دمی فرصت می‌یافتند تا با خنده کارناوال با نظام حاکم سخن بگویند، اما با بازگشت مردم به وضعیت عادی، تنها پایگاه سیاسی - ایدئولوژیک کلیسا تقویت می‌شد و مردم باز باید با نظام قرون وسطایی قدرت سرمی‌کردند. چنین خوانشی از کارناوال در قرون وسطی، این رخداد را ابزاری می‌داند که با آن کلیسا خود را در برابر شدت و فشار اعتراضات مردمی «واکسینه» می‌کرده است؛ یعنی کارناوال دریچه اطمینانی بوده است برای سرریز کردن نیروهای «ویرانگر» مردم تا وضعیت موجود به حال خود باقی بماند (پرفتی ۳۸). اما این نکته را نیز باید در نظر داشت که هرچند دیدگاه‌های نو در باره کارناوال در قرون وسطی، چندان با نظر خوشبینانه باختین موافق نیستند، اما نباید از این نکته غافل شد که دیدگاه باختین در باره پایگاه فولکلوریک متون ادبی / نمایشی و رخنه آن در متون مصوب کلیسا نکته‌ای درخور توجه است.

در قرون وسطی، نقش مخاطب در شکل‌دادن به آیین‌های نمایشی بسیار عبرت‌آموز است. برای قرون وسطی سه دسته نمایش شناخته‌اند: آیین‌های عید پاک، تعزیه‌های بر صلیب‌شدن مسیح و نمایشنامه‌های اخلاقی. روشن است که از نظر زمانی، نخست مصلوب شدن مسیح (ع) رخ داده است؛ مراسم عید پاک برآمده از این رخداد است. نکته جالب این است که گرچه پیشینه نمایش‌های عید پاک به قرن دهم میلادی بازمی‌گردد (فیشر - لیخته ۳۳) اما اجرای آیینی تعزیه‌های بر صلیب کشیدن مسیح از قرن سیزدهم میلادی رونق می‌یابد و در قرن پانزدهم به اوج خود رسید (همان ۴۰). در این میان، می‌توان نمایشنامه‌های اخلاقی آن دوران را تلاش نهایی کلیسا برای جانداختن دستوره‌های اخلاقی در قالب متون مصوب نمایشی دانست. بنابراین، اگر از دیدگاه سرشاری ادبیات و متون نمایشی به قرون وسطی بنگریم، دوران رواج آیین‌های نمایشی عید پاک، پررونق‌ترین و مردمی‌ترین دوره آن به شمار می‌رود. در همین بخش است که بیشترین دخالت مردم در بازنمایی و نمایش به عنوان گفتگوی غیرمستقیم با قدرت، صورت گرفت.

عید پاک که دوره ای بین اواخر ماه مارس تا اواخر ماه آوریل دارد، به آداب پس از مصلوب شدن مسیح اشاره می‌کند. نمایشنامه‌های عید پاک هفت بخش دارند: ۱- پیلات و نگهبانان ۲- معراج ۳- صحنه بازگشت مسیح و یورش او به دوزخ و رهانیدن دوزخیان ۴- نمایش عطاری ۵- رفتن بر سر مغاک مسیح ۶- جلوه کردن مسیح در اطراف مغاک در چشم مریم مجدلیه ۷- هجوم حواریون به سوی مغاک (تا به چشم خود جسد مسیح یا مغاک خالی را ببینند). آبخور نمایش عید پاک یک جمله است که در انجیل مرقس (۱:۱۶) آمده است: «پس

چون سبت گذشته بود مریم مجدلیه و مریم مادر یعقوب و سالومه حنوط خریده آمدند تا او [مسیح] را تدهین کنند» (۸۴). ماجرا از این قرار است که سه روز پس از مرگ مسیح، مریم مجدلیه، مریم (مادر یعقوب) و سالومه برای خوشبوکردن کالبد مسیح روغنی می‌آورند تا پیکر او را خوشبو کنند. پس از خریدن روغن، این سه به سوی مغاکی که جسد مسیح را در آن نهاده بودند می‌روند اما جسد را نمی‌یابند و این در آیین مسیحیت به معراج مسیح مشهور است.

در انجیل هیچ اشاره‌ای به رفتن سه قدیسه به عطاری و خریدن روغن نشده؛ فقط می‌خوانیم که آن سه زن «حنوط خریده آمدند». اما در آیین نمایشی عید پاک این خود به صحنه‌ای طولانی، یعنی رفتن به عطاری، چانه زدن با عطار و همراهانش و رخدادهای دیگر، تبدیل می‌شود. همچنین، ترتیب صحنه‌ها از ۱ تا ۷ در خور توجه است. صحنه ۳ مسیح را نشان می‌دهد که به دوزخ می‌رود و دوزخیان را از آن عالم نجات می‌دهد و این در حالی است که شیطان از این کار خیلی ناراحت است و تلاش می‌کند افراد تازه‌ای را به عالم دوزخ بکشاند. درست پس از این صحنه است که صحنه رفتن به عطاری می‌آید.

سه قدیسه به عطاری می‌روند که این صحنه بیش از آن که مرثیه باشد، کم‌دی است. مرد بقال پیرمردی است که همسری جوان و دستپاچه‌ی زرنگ و جوان اما ناوارد به شغل عطاری، به نام رابین دارد. عطار که سرش به کار دیگری بند است، از رابین می‌خواهد که عطاری را سامان دهد. سپس رابین را می‌بینیم که غرولند کنان از سختی کار می‌گوید و آرزو می‌کند کاش خودش هم دستپاچه‌ی داشت. در این دم یک دل‌تک دیگر از راه می‌رسد و قبول می‌کند دستپاچه‌ی رابین شود. درست در همین دم سه زن مقدس نیز می‌رسند و از عطار روغن می‌خواهند. همسر عطار به گرانفروشی شوهرش اعتراض می‌کند، اما از او کتک سختی می‌خورد. سه زن که می‌روند، عطار پیر به خواب می‌رود و رابین با همسر جوان او سر صحبت را باز می‌کند و از او می‌خواهد خودش را از این زندگی مشقت بار رها و با او فرار کند. آن‌ها چنین می‌کنند و به مرغزار خوش آب و هوایی می‌روند و با هم می‌خوانند و می‌رقصند و نرد عشق می‌بازند (والش ۱۸۷).

شاید از بررسی نمایش‌های وابسته به عید پاک دریابیم که اصولاً چرا تعزیه‌های برصلیب شدن مسیح مطرح شدند و چرا در تاریخ ادبیات نمایشی، پس از نمایش‌های عید پاک آمدند. چارچوب اصلی نمایش‌های آیینی عید پاک جملاتی از انجیل‌های متی، لوقا، یوحنا و مرقس است. اما متونی را که مردم از آن ساختند تنها به افزودن جملات یا تغییر لحن متون از مرثیه به شوخی نینجامید؛ در متونی که مردم در اروپای غربی (اروپای شرقی سرگذشت

خودش را دارد) برای این آیین‌ها فراهم کردند، کار به جایی کشید که کسانی، همچون رابین خوشگذران و دلچک که هیچ ربطی هم به انجیل و روایت بر صلیب شدن مسیح نداشتند، در آن ظاهر شدند و ابتکار عمل را به دست گرفتند.

عید پاک رخدادی بهاری است و می‌دانیم که جشن در چرخه فصول از کهن‌الگوهایی است که همه فرهنگ‌ها، کافرکیش یا یکتاپرست، به آن پایبند بوده‌اند. در نمایش‌های عید پاک، عروج مسیح به ملکوت و بازگشت او برای رها ساختن دوزخیان از جهنم نوعی جشن‌رهایی تن از اسارت و احیاء آن به شمار می‌آید (ویکهم ۳۴-۱۳۳). مردم از آوردن رابین در این نمایش‌ها هدف خاصی را دنبال می‌کردند. نام رابین هم در زبان آلمانی و هم در زبان لاتین، با سرخی چهره و در نتیجه، با شوخ و شنگی فرد پیوند دارد. رابین آدمی برون‌گرا و خوشگذران است (والش ۱۸۷)؛ در باره پیدایش چنین فرد خوشگذران و عیاری در ادبیات مردمی اروپا، گمانه زنی‌های بیشماری شده است، از جمله این که او از آیین‌ها و اسطوره‌های پیش از مسیحیت در اسکاندیناوی آمده است و یا از دل افسانه‌های ژرمن سر برداشته است (فیشر-لیخته ۳۸). شاید بتوان او را گونه روزآمد دیونیزوس دانست، زیرا او با شور و شادی و تن‌آسایی پیوند مستقیم دارد. او در پاره‌ای متون از میان مردم برمی‌خاست و به میان بازیگران می‌رفت که این خود اشاره‌ای است به این که او از مردم، یا سخنگوی مردم بوده است. وجود چنین چهره‌ای در ادبیات نمایشی مردمی آن زمان به ما اجازه نمی‌دهد این حکم را یکجا بپذیریم که مردم قرون وسطی آدم‌هایی زیر فشار کلیسا و، بنابراین، سربه‌زیر و اخلاق‌گرا بودند. نوبرت الیاس، آرنو بورت و رابرت ماچمبلد، سه پژوهشگر فرهنگ قرون وسطی، که نقاشی‌ها، روایات و دیگر اسناد آن زمان را بررسی کرده‌اند، بر این باورند که مردم روستایی و شهری در قرون وسطی در باره خور و خواب و تن‌هم‌بی‌پروا بودند و هم دغدغه محرومیت از لذات آن را داشتند (به نقل از فیشر-لیخته، ۴۰؛ ویکهم ۱۳۴). نکته جالبی است که در نمایش‌های عید پاک، تن مسیح در کانون توجه جای گرفته است. گویی مردم با آوردن رابین در متون نمایشی خود می‌خواستند از سویی تن زنده مسیح را در وجود خودشان متجلی ببینند. گرچه این نکته می‌تواند قابل بررسی باشد که مردم نیز می‌خواستند با کلیسا به گفتگو بنشینند و زندگی سرزنده و شادی را برای خود بخواهند، زیرا، به نظر آنان، مسیح برای آنان جان‌باخته بود و اینک با برپایی این مراسم می‌خواستند از سویی نبودن مسیح را نفی کنند و از سوی دیگر، میان رواج تن‌آزاری یا خارپنداری تن که کلیسا بدان دامن می‌زد و آنچه کاهنان بر سر مسیح آوردند پیوندی نهانی بسازند، زیرا مسیح بارها به آن‌ها گفته بود «شما پاره تن منید».

این سخن اخیر زمانی بیشتر اعتبار می‌یابد که یکبار دیگر به چیدمان صحنه‌ها در این آیین دقت کنیم و این پدیده را رفتاری برای ساختن گفتمانی ضد گفتمان کلیسا به شمار آوریم. نخست نگهبانان به پیلات خبر می‌دهند که تن مسیح نیست، سپس عروج او را بر صحنه می‌بینیم. پس از این رخداد ماجرای شیبخون زدن مسیح به دوزخ بر صحنه می‌رود. چنان که گفتیم، مسیح دروازه‌های دوزخ را می‌گشاید و نفرین شدگان را فراری می‌دهد، در حالی که شیطان و دار و دسته‌اش سخت نگران می‌شوند و دوباره به جمع‌آوری افراد نفرین شده می‌پردازند. در این راستاست که صحنه رفتن سه قدیسه به عطاری معنی ضمنی تازه‌ای می‌یابد. اگر مسیح دوزخیان را آزاد می‌کند، آنان که از این رخداد ناراحت می‌شوند همان‌هایی‌اند که پرداختن به شادی و تن را ناگوار می‌بینند.

بدین ترتیب، مردم آیین‌های عید پاک را بهترین جلوه‌گاه تن و فرصتی برای گوشزد ارزش آن و بازیابی نیروهای آن یافتند. در عین حال، مردم توانستند با آیین‌های عید پاک میان آیین دیونیزی و عروج مسیح پیوندی بیابند. در قرن دهم میلادی، مردم با اجرای این آیین‌ها، همچون دیونیزی‌های دوران باستان، سرزندگی را در هیات قوت یافتن، نوجوانی، بازیابی شادابی، باروری، تولید مثل، جشن می‌گرفتند و با این کار نیازهای تن، از جمله شهوت و آز، را در تن خود تجربه می‌کردند. (فیشر - لیخته ۴۰). در آیین‌های عروج مسیح، تن او ناپدید می‌شود. اما مردم با دستکاری روایت‌های کلیسا در باره عروج مسیح، از این آیین جشن شادخواری برپا کرده بودند.

این نوعی حرکت بینامتنی از سوی مخاطب قرون وسطی بود و کلیسای کاتولیک رم این کار را بازآفرینی یا بازیابی عناصر کفرآمیز تئاتر دوران باستان شناخت و در سال ۱۵۷۰ در شورای ترنت که مجلس قانونگذار کلیسای کاتولیک رم بود، یک متن مورد تایید از این آیین را به چاپ رساند و اجرای دیگر نسخه‌ها را ممنوع کرد (فیشر - لیخته ۳۴؛ نیز ر. ک. چمبرز).

این پایان دوران حضور اجراهای آیینی به زبان ساده و مردمی بود. در این دوره مخاطب با پافشاری بر دو اصل جدل خود را اعلام می‌کرد: یکی این که در برابر زبان رسمی (لاتین) با زبان مادری ایستادگی می‌کرد؛ دیگر این که متون مصوب کلیسا را بدان سان بازنویسی می‌کرد که متون نو بازگوکننده نیازهای روزمره‌اش باشد. اما این آیین‌ها با فورم‌های مذهبی متأثر از «شکوه و عظمت دربار، هرگونه اندیشه سادگی و ساده‌پسندی را از دست دادند و وسوسه شدند قلمداد کنند که خدای آسمان که طالب شکوه و جلالی بزرگتر و برتر از شکوه یک شاه زمینی است» (شائفتر ۱۶۷).

با سرکوبی آیین‌های مردمی عیدپاک، مصیبت‌های بر صلیب شدن مسیح رواج یافتند. این مصیبت‌ها از قرن سیزدهم گاه‌گذاری در اروپا اجرا می‌شدند، اما حوالی ۱۵۰۰ میلادی، یعنی زمانی که کلیسا از اجرای آیین‌های عیدپاک جلوگیری کرد، این تعزیه را در میان مردم رواج داد. یک نکته در این میان گفتنی است و آن هم‌زمانی یهود ستیزی کلیسا با تعزیه‌های مسیح است. کلیسا می‌خواست با اجرای این تعزیه‌ها به رنج تن شکوه ببخشد و در عین حال آتش خشم مردم را نسبت به یهودیان شعله‌ور نگاه دارد. نکته دیگر این که کلیسا مقرر کرده بود نقش مسیح و قدیسان را روحانیون بازی کنند؛ مردم هم تنها می‌توانستند در نقش «اشقیاء» یا یهودی‌هایی که روح و تن مسیح را آزدند بر صحنه بروند. بدین ترتیب، مردم به خوبی می‌دیدند که این آیین‌ها نیز می‌توانستند ترشو و ابزار قدرت کلیسا شوند.

اما مردم باردیگر دست‌به‌کار شدند و دیدگاه‌های دیگری را پیش کشیدند. آنها تنها به عزای رنج مسیح نمی‌نشستند، بلکه می‌گفتند مسیح بر صلیب شد تا مردم در این جهان رنج نبرند؛ بنابراین، مردم در تعزیه‌ها دست‌بردند و در بازگویی‌هایشان مسیح را در هیات دیونیزوس برصحنه‌آوردند. در این روایت‌های "عوضی" مسیح/شمن به میان مردم بازمی‌گردد، به درون دوزخ می‌رود و خیل نفرین شدگان را از بند شیطان رهایی می‌بخشد، با جادو و معجزه‌هایش مردگان را زنده می‌کند، کر و لال‌ها را شفا می‌بخشد، جن‌گیر می‌شود و ارواح خبیث را از تن بیماران فراری می‌دهد.

بنابراین، مخاطب در دوران قرون وسطی چالشی آشکار برای حضور فعال خود در پهنه داد و ستدهای اجتماعی داشت. آیین عید پاک و تعزیه‌های مسیح برای او امکان اعتراض به وضعیت موجود و بازنمایی آرزوها و آرمان‌های سرکوب شده اش را فراهم می‌کرد. اما این آیین‌ها هم در قرن شانزدهم ممنوع شدند و گروه‌های سیار حق نداشتند این تعزیه‌ها را اجرا کنند.

نتیجه

بررسی متون ثبت شده از اجراهای آیینی در اروپای قرون وسطی، چند نکته را روشن می‌کند. نخست این که جدال و جدل قدرت در دوران پیشامدرن نیز دوسویه و جاندار بوده است و ادبیات نمایشی مردمی با نمادها و چهره‌هایی که نشانه‌شناسی ویژه خود را دارند، در این گفتگوی جدلی شرکت داشته‌اند. البته بخشی از این دگرگونی‌ها به ذات تصمیم‌گیری‌های کلیسا بازمی‌گردد. به عنوان مثال، کلیسا نخست خواست تئاتر را در اختیار بگیرد و آن را در

چارچوب معماری کلیسا نگه دارد، اما نمایشنامه‌های چرخه‌آفرینش رفته رفته در پهنه کلیسا نمی‌گنجیدند و چنین شد که مردم با شکل دادن به کارناوال آن را از انحصار کلیسا در آوردند و با آن، حتی دمی هم که شده، به قول پرفتی، به قدرتمداران بتازند و به آنان بفهمانند که قدرت چیزی نسبی و تغییرپذیر است (۵۰).

این اجراهای آیینی یک ویژگی دلچسب دیگر نیز داشتند و آن نداشتن مرز میان بازیگر و تماشاگر و نویسنده، از یک سو، و نمایش به عنوان «کار» و «بازی»، از سوی دیگر، بود. به عبارتی، می‌توان نمایش‌های آیینی قرون وسطی را کارورزی مردم در زمینه مردم‌سالاری دانست، آن هم از گونه‌ای که ارزش‌های جمعی و زیست محیطی در آن پررنگ بود. پدیده‌ای که با روآمدن دوره نوزایش و اصلاح‌طلبان در هیات پروتستانتیسیم و «اخلاق پروتستانی» به راه دیگری کشانده شد. به قول ترنر، یک پروتستان بیش از هر چیز به موفقیت این جهانی می‌اندیشید و کار و بهره‌وری، فضیلت و تقوا نام گرفتند. سودآوری فردی از جنبه‌های شخصی آدمی شد و، بدین‌گونه، کار چیزی سوای بازی شد و سرگرمی جای آن را گرفت (۳۸). هر چه هست، روی آوردن رمانتیسیم‌ها به ادبیات شفاهی قرون وسطی، و ارجی که برشت به صورت‌های اجرایی قرون وسطی می‌نهاد - این دو نمونه را دو حد به‌شمار آورید - خود نشانگر این نکته است که میراث گذشتگان در گفتگوهای معاصر میان مردم و نهادها باقی مانده است.

کتاب‌شناسی

- اشتاینر، جورج. (۱۳۸۰). مرگ تراژدی. ترجمه بهزاد قادری. تهران: انتشارات نمایش.
- دریدا، ژاک. (۱۳۸۰). «تئاتر بی رحم و پایان بازنمایی». در آرتو، خاندان چن‌چی. ترجمه بهزاد قادری. تهران: سپیده سحر. ۷۲-۶۶
- شائفنر آندره و دیگران. (۱۳۸۳). *دائرة المعارف پلنیاد*. ترجمه نادعلی همدانی و آزاده مستعان. ج. ۱. تهران: مرکز هنرهای نمایشی.
- فوکو، میشل. (۱۳۷۸). *مراقبت و تنبیه: تولد زندان*. ترجمه نیکوسرخوش و افشین جهان‌دیده. چ. دوم. تهران: نشر نی.
- قادری، بهزاد. (۱۳۸۴). *با چراغ در آینه‌های قناس*. تهران: نشر قطره.

کتاب مقدس. (۱۹۸۷). مترجم: انجمن کتاب مقدس. تهران: انجمن کتاب مقدس.

- Chambers, E.K. (1903). *The Medieval Stage*, 2 vols, Oxford: Oxford University Press.
- Descartes, René. (1989). *The Passions of the Soul*. Trans. Stephen H. Voss. Indianapolis: Hackett Publications.
- Fischer-Lichte, Erika. (2002). *History of European Drama and Theatre*. Trans. Jo Riley. London: Routledge.
- Freud, Sigmund. (1976). *Jokes and Their Relation to the Unconscious*. Trans. and ed. James Strachey. Middlesex: Penguin Books.
- Markus, Thomas A. and Deborah Cameron. (2002). *The Words between the Spaces: Buildings and Language*. London: Routledge.
- Perfetti, Lisa R. (1995). "Taking Laughter Seriously." In *Bakhtin and Medieval Voices*. Ed. Thomas J. Farrell. Gainesville: University Press of Florida. 38-60
- Sommerstein, Alan H. (2002). *Greek Drama and Dramatists*. London: Routledge.
- Turner, Victor. (1982). *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications.
- Walsh, Martin W. (2002). "Rubin and Mercator: grotesque comedy in the German Easter Play", *Comparative Drama*. 187-194
- Wickham, Glynne. (1987). *The Medieval Theatre*. 3rd. Edn. Cambridge: Cambridge University Press.