Archive of SID

جدل بر سر قدرت در ادبیات و آیین‌های نمایشی قرون وسطی

بهزاد قادری سهی*

دانشیار ادبیات نمایشی، دانشکدهٔ 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، دیدگاه های 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: ۶۱۱۱۹۰۵۷–۰۲۱، دورنگار: ۸۸۶۳۴۵۰۰–۰۲۱، E-mail:bghaderi@ut.ac.ir

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

www.SID.ir

Archive of SID

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 قاعدهٔ 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 همیشگیِ 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 چالش های مردم با نوک هرم قدرت و متون مصوب آنان می‌پردازیم و به شکل گیری متون جایگزین در میان مخاطبان قرون وسطی – یعنی متون آیینی مذهب کاتولیک که پس از فروپاشی امپراتوری رم در ٤۰۰ میلادی جان گرفتند و تا قرن پانزدهم در اروپا رایج بودند – اشاره خواهیم‌کرد.

بحث و بررسی

تا اواسط قرن بیستم، پژوهشگران و تاریخ‌نگاران ادبیات نمایشی با نگاهی تحقیرآمیز به قرون وسطی می‌نگریستند؛ حتی ازپانصد سال نخست آن با اصطلاح «دوران تاریک/جهل» (Dark Age) یاد می‌کردند که منظورشان از این اصطلاح، جهل و نادانی حاکم برمردم آن دوره بود. اما با برآمدن انسانشناسی و دیدگاه‌های نو در بارهٔ 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 دربارهٔ 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.

دامنهٔ چنین پژوهش‌هایی به دوران یونان باستان نیز کشید. این‌بار 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 گونهٔ دیگری جلوه‌کرد. این

www.SID.ir

Archive of SID

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 ایسخولس و اوریپیدس می شناسیم، وابسته به نیمروز درام یونان است، زمانی که قدرت های 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 دورهٔ اخیر، بیش از آن که به جوهر تراژدی یونان مرتبط باشد، ترفندی برای کمرنگ‌کردن آن بود. از سخنان بالا پیداست که دورهٔ دیونیزوسی درام یونان بسی پیشتر از سوفوکلس و اوریپیدس بوده‌است. نیم-نگاهی به آثار دورهٔ اخیر نشان می‌دهد که، سوای نمایشنامهٔ *زنان شوریده* (*The Bacchae*) که ماهیتی دیونیزوسی دارد، بیشتر نمایشنامه‌ها چون *آنتیگونه*، *ادیپ در کلونوس* ماهیتی دارند که در آن نهاد قدرتِ مادر شهر بر نمایشنامه ها خیمه می‌زند، اما تنها در *زنان شوریده* است که شور و شورش دیونیزی را به یاد می‌آورد و بیشتر با آیین و بازی سروکاردارد (فیشر- لیخته ۱۰، سومرشتاین ٦). بهتر است این را اندکی بیشتر توضیح دهیم. آنچه را که مردم در آیین-هایشان برپامی‌داشتند بیشتر با «سرود دختر رز»، تروگویدیا(trugōidiā)، پیوند داشت، اما بعدها و در مادرشهرِ 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 نیازمنداست؛ 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 لرزانِ خنده و کمدی در دستگاه کلیساست. امبرتو اکو در رمان *نام گل سرخ* به نکته ای اشاره می‌کند که شاید پاره‌ای آن را شوخی منتقد/ فیلسوفِ دوران پسامدرن بدانند، اما بحث او جوهر دیدگاه کلیسا در بارهٔ

www.SID.ir

Archive of SID

خنده در قرون وسطی را روشن می کند. 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 کرده اند. به همین دلیل، فضای این رمان یک صومعهٔ قرون وسطایی است که در آن قتل های مرموزی صورت می گیرد. بازرسی که به آنجا می‌رود به دنبال نشانه‌هایی است که بداند چرا طلبه‌ها در این صومعه کشته می‌شوند. جستجوی او به این نکته می انجامد که قربانیان خواسته بودند کمدی ارسطو را از مخفیگاهش بیرون بیاورند و بخوانند. رمان اکو فضای گوتیک وحشتناکی را نقش می زند؛ جایی که خنده در آن گناه شمرده می‌شود.

کمدی برشالودهٔ 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. بازنمایی های کمیک یا خنده‌دار با کشش انسان به «بازی» پیوند دارند؛ کمدی بیش از آن که بر فرمانبرداری از قانون تاکیدکند، به کودکی و رفتار کودکانهٔ آدمی دامن‌می‌زند. کودک بی آن که نگران «منع»های گوناگون باشد، ما را متوجه تفاوت هایی می‌کند که چون ما در عالم او نیستیم، به آن می‌خندیم. او در این «تفاوت کمیک» به نوعی دستکاری کمّی 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 آستانه ای باشند و خواننده و مخاطب را برای ورود به دنیایی آماده کنند که نه این جهانی است و نه آن جهانی که پیشتر پیش رویش گذارده‌اند. این مرحلهٔ بحران هویت و سیال‌شدن آن است؛ در این گذر، نمی‌خواهیم «این» باشیم؛ هنوز «آن»ی هم شکل نگرفته است. از آنجا که کمدی با شور و آشوب یا «از خود به‌در شدن» سروکار داشت، آن را آبستن فضاهای آستانه‌ای دانستند و دیری نگذشت که کمدی و وابستهٔ آن، خنده، را همان آیینِ دیونیزی در لباس مبدل خواستند و هرجا کمدی بود آن را نشانهٔ حضور تاثیرگذار مخاطب در دادوستدهای اجتماعی دانستند (ناگفته نماند که کلیسا خنده را به‌تمامی ردنمی‌کرد، بلکه برای آن اندازه‌هایی مشخص کرده‌بود،

www.SID.ir

Archive of SID

اندازه‌هایی که به موجه بودن آدمی لطمه نزند).[۱] مسیحیت با تراژدی نیز میانهٔ خوبی نداشت، زیرا نمی‌توانست با عنصر طغیان آن کناربیاید. با این حال، فرهنگ مسیحی بالاخره به نوعی از آن که برآن نام «تراژدی مسیحی» گذاشتند تن داد (اشتاینر ٤٢-١٦).[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 گونهٔ ادبی به رواج زبان مادری و سادهٔ 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 درچارچوب کلیسا نگه‌دارد. برای معماری و زبان دو حالت عمده پیش می آید: یکی زبانِ فضاهایی که نشانه های قدرت دولت، کلیسا و طبقه‌اند، چون مجلس، کاخ، کلیسا، حرمِ قدیسان؛ دیگری زبان فضاهای خرد و بیشمارِ شاخ شکستگان چون بازار، شهرک، آسایشگاه، سربازخانه، و نوانخانه (مارکوس و کامرون ١٦١). 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 رسالهٔ مشهورش به نام *رابله و دنیایش* دربارهٔ کارناوال در قرون وسطی به عنوان جشنِ شدن سخن می گوید. اگر چنین باشد، شاید بتوان آن را رخدادی در راستای ایجاد فضایِ آستانه ای مورد نظر ویکتور ترنر دانست. اما پژوهشگران بسیاری چون بوث، استالیبراس، وایت و برنشتاین در بارهٔ 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 شدهٔ مردم در کارناوال به سود خودش بهره‌برداری

۱- برای مطالعهٔ بیشتر در این زمینه، ر.ک. به:

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

۲- برای مطالعهٔ بیشتر در این باره ر.ک:

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

www.SID.ir

Archive of SID

می‌کرد زیرا، هرچند مردم دمی فرصت می‌یافتند تا بـا خنـدهٔ کارنـاوال بـا نظـام حـاکم سـخن بگویند، اما با بازگشت مردم به وضعیت عادی، تنها پایگاه سیاسی- ایدئولوژیک کلیسا تقویـت می شد و مردم باز باید با نظام قرون وسطایی قدرت سرمی‌کردند. چنین خوانشـی از کارنـاوال در قرون وسطی، این رخداد را ابزاری می‌داند که با آن کلیسا خود را در برابـر شـدت و فشـار اعتراضات مردمی «واکسینه» می‌کرده است؛ یعنی کارناوال دریچـهٔ اطمینـانی بـوده اسـت بـرای سرریز کردن نیروهای «ویرانگر» مردم تا وضعیت موجود به حال خود باقی بماند (پرفتـی ۳۸). اما این نکته را نیز باید در نظر داشت که هرچند دیدگاه هـای نـو در بـارهٔ کارنـاوال در قـرون وسطی، چندان با نظر خوشبینانهٔ باختین موافق نیستند، اما نباید از این نکته غافل شد که دیدگاه باختین در بارهٔ پایگاه فولکلوریک متون ادبـی/ نمایشـی و رخنـهٔ آن در متـون مصـوب کلیسـا نکته‌ای درخور توجه‌است.

در قرون وسطی، نقش مخاطب در شکل‌دادن به آیین های نمایشـی بسـیار عبـرت آمـوز است. برای قرون وسطی سه دسته نمایش شـناخته‌انـد: آیـین‌هـای عیـد پـاک، تعزیـه‌هـای بـر صلیب‌شدن مسیح و نمایشنامه‌های اخلاقی. روشن است که از نظـر زمـانی، نخسـت مصـلوب شدن مسیح (ع) رخ داده است؛ مراسم عید پاک برآمده از این رخداد است. نکتـهٔ جالـب ایـن است که گرچه پیشینهٔ نمایش‌های عید پاک به قرن دهم میلادی بازمی‌گردد (فیشر- لیختـه ۳۳) اما اجرای آیینی تعزیه‌های برصلیب کشیدن مسیح از قرن سیزدهم میلادی رونق مـی‌یابـد و در قرن پانزدهم به اوج خود رسید (همان ٤٠). در این میان، می‌تـوان نمایشـنامه‌هـای اخلاقـی آن دوران را تلاش نهایی کلیسـا بـرای جاانـداختن دسـتورهای اخلاقـی در قالـب متـون مصـوب نمایشی دانست. بنابراین، اگر از دیدگاه سرشاری ادبیـات و متـون نمایشـی بـه قـرون وسـطی بنگریم، دوران رواج آیین‌های نمایشی عید پاک، پررونق ترین و مردمی‌ترین دورهٔ آن به شـمار می‌رود. در همین بخش است کـه بیشـترین دخالـت مـردم در بازنمـایی و نمـایش بـه عنـوان گفتگوی غیرمستقیم با قدرت، صورت گرفت.

عید پاک که دوره ای بین اواخر ماه مارس تـا اواخـر مـاه آوریـل دارد، بـه آداب پـس از مصلوب شدن مسیح اشاره می‌کند. نمایشنامه های عیدپاک هفـت بخـش دارنـد: ۱- پـیلات و نگهبانان ۲- معراج ۳- صحنهٔ بازگشت مسیح و یـورش او بـه دوزخ و رهانیـدن دوزخیـان ٤- نمایش عطاری ٥- رفتن بر سر مغاک مسیح ٦- جلوه کردن مسیح در اطـراف مغـاک در چشـم مریم مجدلیه ۷- هجوم حواریون به سوی مغاک(تا به چشم خود جسد مسیح یا مغاک خالی را ببینند). آبشخور نمایش عید پاک یک جمله است که در انجیل مرقس (۱٦:۱) آمده است: «پـس

www.SID.ir

Archive of SID

چون سبت گذشته بود مریم مجدلیه و مریم مادر یعقوب و سالومه حنوط خریده آمدند تا او [مسیح] را تدهین کنند» (۸٤). 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 درآن نهاده بودند می‌روند اما جسد را نمی‌یابند و این در آیین مسیحیت به معراج مسیح مشهور است.

در انجیل هیچ اشاره ای 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 صحنه ای طولانی، یعنی رفتن به عطاری، چانه زدن با عطار و همراهانش و رخدادهای دیگر، تبدیل می شود. همچنین، ترتیب صحنه ها از ۱ تا ۷ در خور توجه است. صحنهٔ ۳ مسیح را نشان می دهد که به دوزخ می رود و دوزخیان را از آن عالم نجات می‌دهد و این در حالی است که شیطان از این کار خیلی ناراحت است و تلاش می کند افراد تازه ای را به عالم دوزخ بکشاند. درست پس از این صحنه است که صحنهٔ رفتن به عطاری می‌آید

سه قدیسه به عطاری می روند که این صحنه بیش از آن که مرثیه باشد، کمدی است. مرد بقال پیرمردی است که همسری جوان و دستیاری زرنگ و جوان اما ناوارد به شغل عطاری، به نام رابین دارد. عطار که سرش به کار دیگری بند است، از رابین می خواهد که عطاری را سامان دهد. سپس رابین را می‌بینیم که غرولند کنان از سختی کار می‌گوید و آرزو می‌کند کاش خودش هم دستیاری داشت. در این دم یک دلقک دیگر از راه می‌رسد و قبول می‌کند دستیار رابین شود. درست در همین دم سه زن مقدس نیز می‌رسند و از عطار روغن می خواهند. 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 می خواهد خودش را از این زندگی مشقت بار رها و با او فرار کند. آن‌ها چنین می‌کنند و به مرغزار خوش آب و هوایی می روند و با هم می خوانند و می رقصند و نرد عشق می بازند (والش ۱۸۷).

شاید از بررسی نمایش های وابسته به عید پاک دریابیم که اصولاً چرا تعزیه های برصلیب شدن مسیح مطرح شدند و چرا در تاریخ ادبیات نمایشی، پس از نمایش‌های عید پاک آمدند. چارچوب اصلی نمایش‌های آیینی عیدپاک جملاتی از انجیل های 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

www.SID.ir

Archive of SID

خودش را دارد) برای این آیین ها فراهم کردند، کار به جایی کشید که کسانی، همچـون رابـین خوشگذران و دلقک که هیچ ربطی هم به انجیل و روایت بر صلیب شـدن مسـیح نداشـتند، در آن ظاهر شدند و ابتکار عمل را به دست گرفتند.

عید پاک رخدادی بهاری است و می‌دانیم که جشن در چرخهٔ فصـول از کهـن الگوهـایی است که همهٔ فرهنگ‌ها، کافرکیش یا یکتاپرست، به آن پایبند بوده‌اند. در نمایش‌های عید پـاک، عروج مسیح به ملکوت و بازگشت او برای رها ساختن دوزخیان از جهنم نوعی جشن رهـایی تن از اسارت و احیاء آن به شمار مـی‌آیـد (ویکهـم ۳٤-۱۳۳). مـردم از آوردن رابـین در ایـن نمایش‌ها هدف خاصی را دنبال می‌کردند. نام رابین هم در زبان آلمانی و هم در زبان لاتین، بـا سرخی چهره و در نتیجه، با شوخ و شنگی فرد پیوند دارد. رابین آدمی برون‌گرا و خوشـگذران است (والش ۱۸۷)؛ در بارهٔ پیدایش چنین فرد خوشگذران و عیاری در ادبیـات مردمـی اروپـا، گمانه زنی های بیشماری شده است، از جمله این که او از آیین هـا و اسـطوره هـای پـیش از مسیحیت در اسکاندیناوی آمده است و یا از دل افسانه های ژرمن سر برداشـته اسـت (فیشـر- لیخته ۳۸). شاید بتوان او را گونـهٔ روزآمـد دیـونیزوس دانسـت، زیـرا او بـا شـور و شـادی و تن‌آسایی پیوند مستقیم دارد. او در پاره ای متون از میان مردم برمی‌خاست و به میـان بـازیگران می‌رفت که این خود اشاره ای است به این که او از مردم، یا سخنگوی مردم بوده است. وجـود چنین چهره‌ای در ادبیات نمایشی مردمی آن زمان به ما اجازه نمـی دهـد ایـن حکـم را یکجـا بپذیریم که مردم قرون وسطی آدم‌هایی زیر فشار کلیسا و، بنـابراین، سـربه زیـر و اخـلاق‌گـرا بودند. نوبرت الیاس، آرنو بورست و رابرت ماچمبلد، سه پژوهشگر فرهنگ قرون وسـطی، کـه نقاشی‌ها، روایات و دیگر اسناد آن زمان را بررسی کرده اند، بر این باورند که مردم روسـتایی و شهری در قرون وسطی در بارهٔ خور و خواب و تن هم بی‌پروا بودند و هم دغدغهٔ محرومیـت از لذات آن را داشتند (به نقل از فیشر- لیختـه، ٤۰؛ ویکهـم ۱۳٤). نکتـهٔ جـالبی اسـت کـه در نمایش‌های عید پاک، تن مسیح در کانون توجه جای گرفته‌است. گویی مردم با آوردن رابین در متون نمایشی خود می‌خواستند از سویی تن زندهٔ مسیح را در وجود خودشـان متجلـی ببیننـد. گرچه این نکته می‌تواند قابل بررسی باشد که مردم نیز می‌خواستند با کلیسا به گفتگـو بنشـینند و زندگی سرزنده و شادی را برای خود بخواهند، زیرا، به نظر آنان، مسیح برای آنان جان باخته بود و اینک با برپایی این مراسم می خواستند از سویی نبودن مسـیح را نفـی کننـد و از سـوی دیگر، میان رواج تن‌آزاری یا خارپنداری تن که کلیسا بدان دامن می‌زد و آنچه کاهنـان بـر سـرِ مسیح آوردند پیوندی نهانی بسازند، زیرا مسیح بارها به آن‌ها گفته بود «شما پارهٔ تن منید».

www.SID.ir

Archive of SID

این سخن اخیر زمانی بیشتر اعتبار می‌یابد که یکبار دیگر به چیدمان صحنه ها 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 شبیخون زدن مسیح به دوزخ برصحنه می رود. چنان که گفتیم، مسیح دروازه های دوزخ را می‌گشاید و نفرین شدگان را فراری می‌دهد، در حالی که شیطان و دار و دسته اش سخت نگران می شوند و دوباره به جمع آوری افراد نفرین شده می‌پردازند. در این راستاست که صحنهٔ رفتن سه قدیسه به عطاری معنی ضمنی تازه ای می‌یابد. اگر مسیح دوزخیان را آزاد می کند، آنان که از این رخداد ناراحت می‌شوند همان‌هایی اند 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 آیین های 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 ٤٠). در آیین‌های عروج مسیح، تن او ناپدید می‌شود. اما مردم با دستکاری روایت‌های کلیسا در بارهٔ عروج مسیح، از این آیین جشن شادخواری برپا کرده‌بودند.

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 ممنوع‌کرد (فیشر–لیخته ٣٤؛ 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 بازگو کنندهٔ نیازهای روزمره‌اش باشد. اما این آیین‌ها با رفورم های مذهبی متأثر از «شکوه و عظمت دربار، هرگونه اندیشهٔ سادگی و ساده پسندی 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» (شائفنر ١٦٧).

www.SID.ir

Archive of SID

با سرکوبی آیین‌های مردمی عیدپاک، مصیبت‌های بر صلیب شدن مسیح رواج یافتند. این مصیبت ها از قرن سیزدهم گاه‌گداری 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 عین‌حال آتش خشم مردم را نسبت به یهودیان شعله‌ور نگاه دارد. نکتهٔ دیگر این که کلیسا مقرر کرده بود نقش مسیح و قدیسان را روحانیون بازی کنند؛ مردم هم تنها می‌توانستند در نقش «اشقیا» یا یهودی‌هایی که روح و تن مسیح را آزردند بر صحنه برونـد. بدین ترتیب، مردم به خوبی می‌دیدند که این آیین‌ها نیز می‌توانستند ترشرو 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 لال ها را شفا می‌بخشد، جن‌گیر می‌شود و ارواح خبیث را از تن بیماران فراری‌می‌دهد.

بنابراین، مخاطب در دوران قرون وسطی چالشی آشکار برای حضور فعال خود در پهنهٔ داد وستدهای 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 نشانه شناسی ویژهٔ خود را دارند، در این گفتگوی جدلی شرکت داشته‌اند. البته بخشی از این دگرگونی‌ها به ذات تصمیم‌گیری های کلیسا بازمی‌گردد. به عنوان مثال، کلیسا نخست خواست تئاتر را در اختیار بگیرد و آن را در

www.SID.ir

Archive of SID

چارچوب معماری کلیسا نگه دارد، اما نمایشنامه‌های چرخهٔآفرینش رفته رفتـه در پهنـهٔ کلیسـا نمی‌گنجیدند و چنین شد که مردم با شکل دادن به کارناوال آن را از انحصار کلیسا در آوردنـد و با آن، حتی دمی هم که شده، به قول پرفتی، به قدرتمـداران بتازنـد و بـه آنـان بفهماننـد کـه قدرت چیزی نسبی و تغییرپذیراست (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 «بـازی»، از سـوی دیگـر، بـود. بـه عبارتی، می‌توان نمایش‌های آیینی قـرون وسـطی را کـارورزی مـردم در زمینـهٔ مـردم‌سـالاری دانست، آن هم از گونه‌ای که ارزش‌های جمعی و زیست محیطی در آن پررنگ بـود. پدیـده‌ای که با روآمدن دورهٔ نوزایش و اصلاح‌طلبان در هیات پروتستانتیسم و «اخلاق پروتستانی» به راه دیگری کشانده شد. به قول ترنر، یک پروتسـتان بـیش از هـر چیـز بـه موفقیـت ایـن جهـانی 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 چـه هست، روی آوردن رمانتیسیست‌ها به ادبیات شفاهی قـرون وسـطی، و ارجـی کـه برشـت بـه صورت‌های اجرایی قرون وسطی می نهاد – این دو نمونه را دو حد بـه‌شـمار آوریـد – خـود نشانگر این نکته است که میراث گذشتگان در گفتگوهای معاصر میان مردم و نهادها باقی مانده است.

کتاب‌شناسی

اشتاینر، جورج. (۱۳۸۰). *مرگ تراژدی*. ترجمهٔ بهزاد قادری. تهران: انتشارات نمایش.

دریدا، ژاک. (۱۳۸۰). «تئاتر بی رحم و پایان بازنمایی». در آرتو، *خاندان* چن‌چی. ترجمهٔ بهزاد قـادری. تهران: سپیده سحر. ۷۲-٤٦

شائفنر آندره و دیگران. (۱۳۸۳). *دائره المعارف پلئیاد*. ترجمه نـادعلی همـدانی و آزاده مسـتعان. ج.۱. تهران: مرکز هنرهای نمایشی.

فوکو، میشل. (۱۳۷۸). *مراقبت و تنبیه: تولد زندان*. ترجمهٔ نیکوسرخوش و افشـین جهاندیـده. چ. دوم. تهران: نشر نی.

قادری، بهزاد. (۱۳۸٤). *با چراغ در آینه های قناس*. تهران: نشر قطره.

www.SID.ir

Archive of SID

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.

www.SID.ir