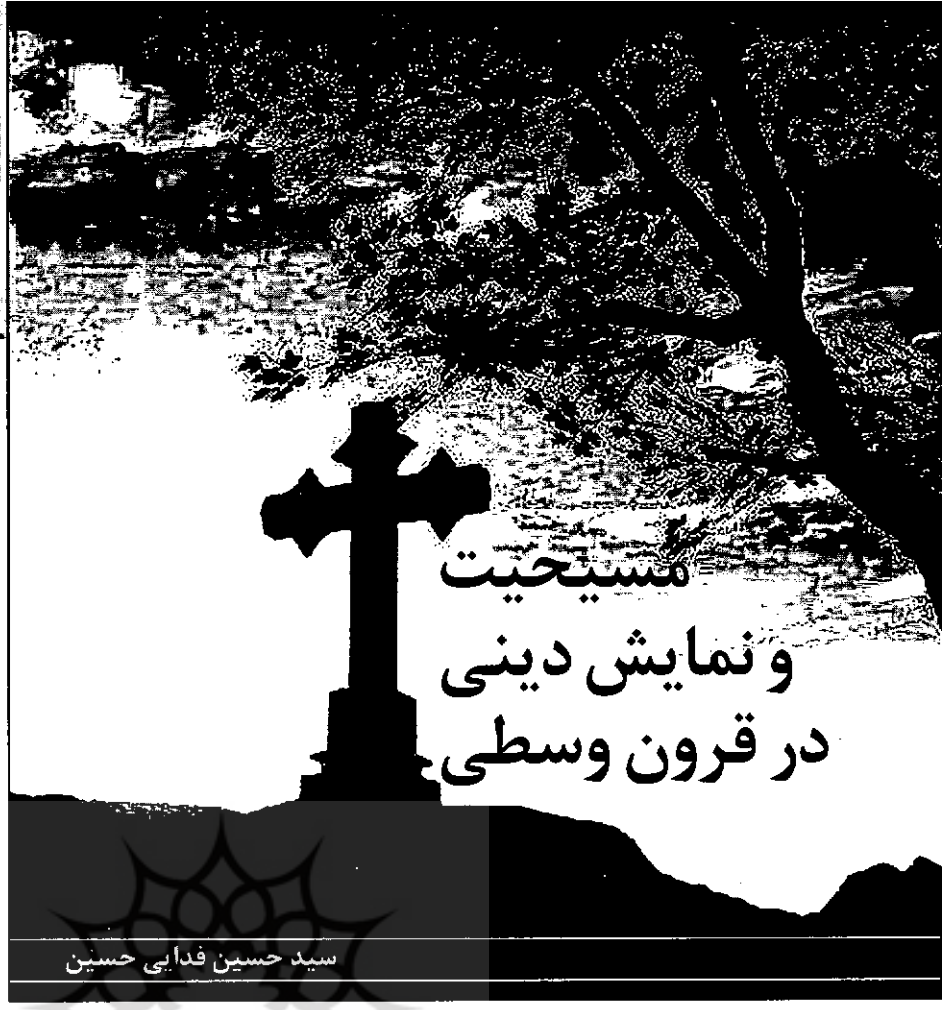


مسیحیت و نمایش دینی در قرون وسطی

سید حسین فدایی حسین

برای مطالعهٔ آثار دراماتیک هر دوره از ادوار تاریخ بشر، ما باید وضعیتی را که تحت آن درام به وجود آمده است بررسی کنیم. در مورد ترویج نمایش‌های مذهبی قرون وسطی، باید گفت که کلیسا یک عامل مهم و مؤثری به حساب می‌آمد و این همان کلیسایی بود که چند قرن پیش از آن، نمایش‌های انحطاط‌یافتهٔ رومیان را تقبیح و طرد کرد، ولی در این زمان، نمایش‌های مربوط به آیین پرستش را مورد حمایت قرار داد. نمایش‌های مربوط به آیین پرستش، همه در اصل، در حول‌وحوش اراضی مقدس و توسط پیشوایان مذهبی آغاز شده است. قصد کلی ایشان از این کار آن بود که بنیان عقیده و ایمان کسانی را که به آیین مسیح گرویده بودند محکم‌تر و مسلم‌تر سازند. ارتباط کلیسا، حتی در موقعی که درام تا حدی از مذهب دور شد و مسائل غیرمذهبی در آن مطرح گردید نیز همچنان محفوظ مانده بود.

در سدهٔ سیزدهم ویلیام وادینگتون می‌نویسد: «پیشوایان مذهبی مجازند یک نمایش بدهند به شرط اینکه نمایش آن‌ها بنا بر اصول عفت و تقوی و در خدمت کلیسای مقدس یعنی جایی که مردم خداوند را پرستش و عبادت می‌کنند باشد و نشان دهند که چگونه حضرت مسیح در گور گذاشته شد و چگونه به آسمان‌ها عروج کرد، تا به این وسیله، صداقت و تقوی را در پیروان خود افزایش دهند.» (پرنو، ۱۳۷۰)

دورهٔ تسلط کلیسا بر تمام شئونات اجتماعی، فرهنگی و هنری اروپا، به قرون وسطی شهرت دارد. آغاز این دوران، با هجوم «اقوام بربر»[1] به اروپای غربی و تجزیهٔ امپراتوری روم به سال ۳۱۳ م و پایانش هم‌زمان با سقوط بیزانس، توسط ترکان عثمانی به سال ۱۴۵۳ م و طلوع نوزایی بوده است. هر کنشی که در پهنهٔ هنر، به‌ویژه نمایش، در این دوران رخ داده است سایهٔ کلیسا و اندیشهٔ مسیحیت را بر جبین داشته است.

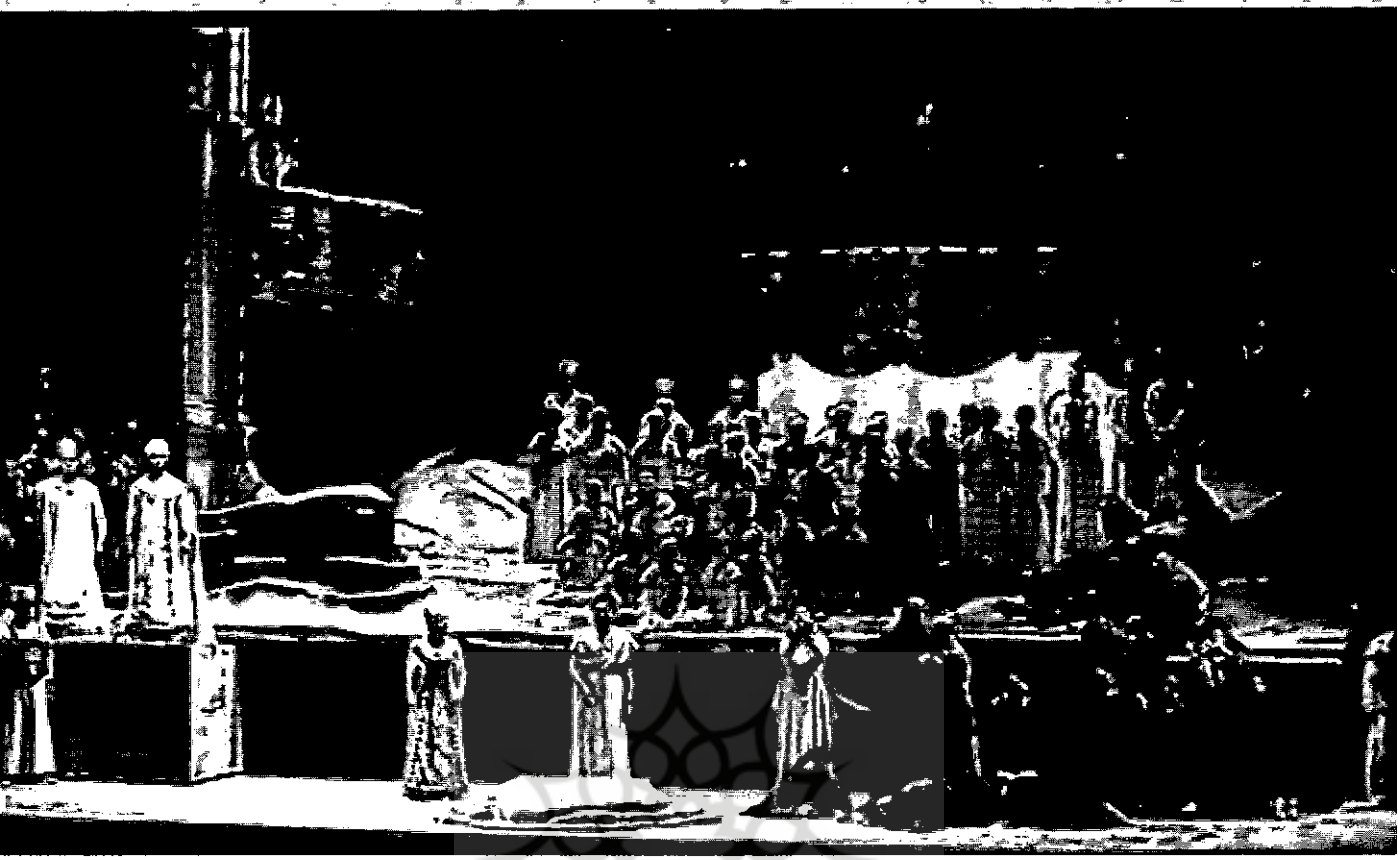
در این دوران، به منظور هم‌سو و هم‌ساز کردن تئاتر با اندیشه‌های مذهبی در دوران وسطی، «دیرها و کلیساها، محل آفرینش درام شدند. کشیشان بازیگری آموختند. جای‌گزین نمایش‌های شادی‌بخش دهقانی، نمایش زندگی پُردرد و آلام مسیح شد. نمایش "میستری" (Mystery) و "میراکل" (Miracle) سر برآورد. در دستهٔ نخست، رمز و راز کلیسا و سرگذشت اندوهناک مسیح، دست‌مایهٔ نمایش قرار گرفت و در دستهٔ دیگر، توانمندی‌های ورای انسانی مسیح، به نمایش کشیده شد.» (دورانت، ۱۳۷۷)

در قلمرو مسیحیت قرون وسطایی، همه‌جا، ترقی و تعالی تئاتر، از داخل کلیساها یا مراکز مذهبی آغاز می‌شود. راهبه هراد ـ امروزه معروف به سنت اودیل ـ که دیر هوهنبورگ را اداره می‌کرد، ملاحظاتی دربارهٔ بازی‌های دراماتیک معمول آن زمان و شیوهٔ نمایش آن‌ها را برای ما باقی گذاشته است. در میان موضوعاتی که او ردیف می‌کند، کلیه مضامینی را که اساس میسترهای آتی قرار می‌گیرند می‌بینیم: «مولود مسیح، عید ظهور و تحفه‌های اسرارآمیز، ورود مسیح به اورشلیم در میان جمع مردم در حال آواز خواندن و با در دست داشتن شاخه‌های سبز نخل، ملاقات با مریدان امائوس و...»

«با وجود این ظاهراً بیشترین اسناد مربوط به تئاتر قرون وسطایی مخصوص فرانسه است. مورّخان خارجی نیز بیشتر بازی‌ها و میسترهای فرانسوی را نقل می‌کنند و بدان‌ها ارجاع می‌دهند. این بدان معنی است که، در آن زمان، تئاتر از یک سو با زندگی رهبانی پیوندی نزدیک داشته است که بزرگ‌ترین مؤسسات آن در فرانسه بنا شده بود (دیرها و صومعه‌ها) و از سوی دیگر با زندگی دانشگاهی و مدرسی، به طور اعم که با مدارسی همچون "ریم" یا "شارتر" در فرانسه بسیار شکوفا بوده است.» (پرنو، ۱۳۷۰)

در قرون وسطی، مثل ادوار باستانی یونان، منبع عمدهٔ درام، عبارت از آیین دعا و نیایش جمعی مذهبی بود. خود مراسم از قداست و ابهت نمایش‌مانندی برخوردار بود، و حریم کلیسا، صحنهٔ مقدسی برای این نمایش محسوب می‌شد؛ اشخاصی که مسئول اجرای آن بودند، لباس‌های نمادین بر تن داشتند؛ کشیش و ملازمان وی، به مکالمه می‌پرداختند؛ جواب‌هایی که بین کشیش و همسرایان یا میان دسته‌های مختلف همسرایان رد و بدل می‌شد درست نموداری از همان رشتهٔ تکاملی درام بود که در یونان باستان «گفت‌وگو» را به صورت نمایش‌های مقدس دیونوسوسی درآورده بود.

«در ۲۸ ماه دسامبر، بعضی از کلیساها، "تعزیه‌ای" ترتیب می‌دادند که نشان‌دهندهٔ "شهادت معصومان" مسیحی بود؛ به این معنی که پسران هم‌سرا، دسته‌جمعی از میان راهه‌ها و شبستان به حرکت درمی‌آمدند؛ خود را بر زمین می‌افکندند، ـ انگار که به دست هردوس پادشاه،



ه قتل رسیده‌اند ـ از زمین برمی‌خاستند، و
نگاه از پلکان حرم کلیسا، به علامت صعود
ه‌سوی فردوس برین بالا می‌رفتند.» (دورانت،
۱۳۷۷)

به همان نحو که کلیسا از معماری،
یکرتراشی، نقاشی و موسیقی استفاده می‌کرد
ا آرا و وقایع مهم حماسه مسیحی را در ذهن
ردم جای‌گزین سازد، به همان طرز، با افزودن
ر جلال و شکوه و دقایق جنبه‌های نمایشی
جشن‌های بزرگ مسیحیت، سعی کرد به قوهٔ
خیل مسیحیان توسل جوید و شعلهٔ ایمان
یشان را فروزان‌تر گرداند.

«قدیمی‌ترین آن‌ها، که برای ما باقی مانده
تاریخ اواسط قرن دهم (حدود ۹۳۳ م)
ا دارد، استعاره‌ای است که از بطن سرود
قدماتی مراسم عید پاک درآمده و به‌عنوان
کم کاریتیس معروف است که ما گزارش آن
را در دست‌نوشته‌ای از "سن ـ مارسیال لیموژ"
ی‌خوانیم: فرشته، وقتی می‌دید که زنان
قدسه، سر خاک مسیح می‌آیند، رو به آن‌ها
ی‌کرد و می‌پرسید: "دنبال چه می‌گردید؟"
زنان پاسخ می‌دادند: "عیسای ناصری" و فرشته
جواب می‌داد: "او اینجا نیست، او همان‌گونه که
پیش‌گویی کرده بود، به آسمان صعود کرده
است." این نخستین عنصر استعاره‌ای مکالمه‌ای
و درعین‌حال نخستین عنصر "دراماتیزه" را
تشکیل می‌دهد.» (پرنو، ۱۳۷۰)

برای برگزاری جشن «رستاخیز مسیح» (روزی
که حضرت عیسی به آسمان رفت) اجرای یک
نمایشنامهٔ کوتاه، برای مردم بیشتر قابل فهم
بود. «محراب کلیسا، صحنهٔ نمایش می‌شد و
سه کشیش در لباس زنان، برای زدن روغن
مقدس به بدن حضرت عیسی وارد می‌شدند.
آن‌ها دو کشیش دیگر را در لباس فرشتگان
ملاقات می‌کردند:

فرشتگان: در جست‌وجوی چه کسی هستید؟

زنان: ما در جست‌وجوی حضرت مسیح هستیم
که به صلیب آویخته شد!

فرشتگان: او در اینجا نیست! او به آسمان
عروج کرده است. (بالا رفته است)» (دیوید مل،
۱۳۷۶)

در جشن کریسمس (تولد حضرت عیسی)
روستاییان می‌توانستند ماجرای تولد حضرت
مسیح و ملاقات سه پادشاه با او را به‌صورت
نمایش ببینند. بازیگران این نمایش‌ها،
کشیشان و گروه کُر (پسران خردسال) بودند و
برای اجرای نمایش، از محل‌های مختلف کلیسا
استفاده می‌شد.

میراکل‌ها و میستری‌ها

نمایش‌هایی را که بر پایه حوادث کتاب
مقدس بودند به زبان لاتینی «مینیستریوم»[۲]
می‌خواندند[۳] و غرض از آن «تجسم و عملی
ساختن واقعیات گذشته، یعنی همان چیزی
بود که لفظ درام برایش علم شد. هرجا که
داستان، ارتباط با حوادث بعد از کتاب مقدس
داشت آن را "میراکولوم" (Miracleum) یا
نمایش معجزات می‌خواندند، که قاعدتاً دربارهٔ
اعمال شگفت‌انگیز مریم عذرا یا قدسیان بود.»
(دورانت، ۱۳۷۷)

نمایش یک میستر با «جار» شروع می‌شد
که روز قبل می‌زدند. در قرون وسطی همه
چیز را «جار می‌زدند»: حوادث خوب یا بد،
تولدها و مرگ‌ها، جنگ و صلح، و نیز تفریحات،
جشن‌های مذهبی و نمایش‌های غیرمذهبی.
«بازیگران از چند ماه پیش به وسیله "جار"
گردآوری می‌شدند... حتی در زمانی که بازیگران
حرفه‌ای وجود داشتند، بازیگرانی را نیز به طور
اتفاقی استخدام می‌کردند.» (پرنو، ۱۳۷۰)

در کنار نمایش‌نامه‌های «میستری» (راز
و رمز) و «میراکل» (معجزه) نمایشنامه‌های
دیگری نیز بودند که نمایشنامه‌های «موراليته»

(اخلاقی) خوانده می‌شدند. در نمایشنامه‌های اخلاقی، اشخاص نمایش، نام‌های مشخص و واقعی مثل نوح، هرود یا یهودا نداشتند، بلکه با نام‌هایی مثل «مرگ»، «زیبایی» یا «قدرت» مشخص می‌شدند و درحقیقت نشان‌دهندهٔ خصایص مختلف انسان‌ها بودند، مثل «نیکوکار»، «خسیس»، «خودخواه» و...؛ مشهورترین نمایشنامهٔ اخلاقی، نمایشنامه‌ای بود به نام «انسان». در این نمایش، «مرگ» به سراغ شخصی می‌رود تا او را به‌سوی خدا ببرد. مرد از دوستان خود می‌خواهد او را همراهی کنند، اما هیچ‌کس حاضر نیست با او برود و هرکدام هم دلیلی برای نیامدن خود دارند. یکی از اقوام او می‌گوید: درد شدیدی انگشت پایم را آزار می‌دهد! «دانش» می‌گوید: از کشیشی بخواه که همراه تو باشد! «زیبایی»، برای حفظ طلاهای گران‌قیمت خود، از رفتن خودداری می‌کند. تنها فردی که حاضر به همراهی است، «نیکوکار» است. او می‌گوید: در این سفر دشوار، می‌روم تا راهنمایش باشم.

اما در انگلستان مهاجمان بودند که درام را با خود به آن کشور بردند. تقریباً محقق شده است که تا پیش از تسلط «نورمان»ها بر انگلستان، در سال ۱۰۶۶ م هیچ نوع نمایشی در آن کشور وجود نداشته است. «اجرای نخستین

نمایش میراکل، منسوب به یک "نورمان" به نام "جفری" است، که راهب دیر "سنت البنز" بوده، و، به احتمال قوی، اجرای این نمایش در پایان سده یازدهم صورت گرفته است.» (فروغ، ۱۳۸۳)

نمایشنامه‌های مذهبی، در انگلستان، ابتدا به زبان لاتین یا به زبان «نرمان» نوشته می‌شد و قدیمی‌ترین نمایشنامه‌ای که دربارهٔ خلقت حضرت آدم و هبوط او در دست است، به زبان «نرمان» خالص است. نخستین نمایشنامهٔ مذهبی، که به زبان انگلیسی موجود است، توسط مردی به نام راندولف هیگدن، راهب دیر چستر، نوشته شده است. ولی با وجود اینکه نوشتن نمایشنامه‌های میراکل، در انگلستان، به زبان اصلی، از این تاریخ محقق است، درام در آن سرزمین مبدأ و منشأ مستقلی نداشته است. حتی احتمال می‌رود که تا دههٔ دوازدهم و سیزدهم نیز نمایشنامه‌های مذهبی در آن کشور همچنان به زبان فرانسه نوشته و بازی می‌شد. درصورتی‌که نمایشنامه‌های مذهبی در ایران، به جهت اینکه بیشتر به منظور برانگیختن احساسات ملی نوشته می‌شده همیشه به زبان فارسی یعنی زبان مردم خود این کشور بوده است، درصورتی‌که اگر به زبان پیامبر اسلام هم نوشته می‌شد، چندان بی‌مورد نبود.

نمایش‌های میراکل در انگلیس، مثل نمایش‌های مذهبی ایران، بی‌اندازه مورد علاقه و رغبت عامه مردم بوده است. تقریباً یک قرن بعد از اینکه «نورمان‌ها»[۴]، خاک انگلیس را تصرف کردند اجرای این نمایش‌ها، تقریباً در هر شهر و دهکده‌ای رواج یافت، و در قرن‌های چهاردهم و پانزدهم و شانزدهم، در نقاط دیگر آن سرزمین، متداول گردید و به علت اینکه بیش از حد، مورد علاقهٔ مردم بود مجبور شدند آن‌ها را در خارج از کلیسا، به معرض نمایش بگذارند تا جمعیت بیشتری، آن‌ها را ببینند.

«صرف‌نظر از شهر "چستر" لااقل در سه مرکز عمده و تعداد زیادی از مراکز کوچک‌تر، این نمایش‌ها، بی‌اندازه مورد رغبت و علاقه مردم بوده و نحوهٔ اجرای آن‌ها نیز بی‌اندازه مشهور بوده است. سه مرکز عمدهٔ دیگر عبارت است از "یورک" و "ویک‌فیلد" و "کاونتری".» (فروغ، ۱۳۸۳)

دربارهٔ رابطهٔ بین دوره‌های مختلف، نمایشنامه‌های میراکل در انگلیس، تا کنون مطالعهٔ دقیق و کافی به عمل نیامده و به ارتباط قسمت‌های مختلف آن، با دوره‌های کامل این نمایش‌ها نیز توجه چندانی نشده است. متأسفانه، نمایش‌های مذهبی ایران به‌مراتب کمتر از این مورد توجه قرار گرفته و آن‌چنان که باید و شاید، درباره آن‌ها تحقیق و تتبع به عمل نیامده است.

به‌هرحال نمایش‌های میراکل و میستری، به‌تدریج رو به کمال رفت و طولانی‌تر و مفصل‌تر، و از حیثیت زیبایی کامل‌تر شد، بنابراین، دیگر مناسب نبود آن‌ها را در کلیسا به معرض تماشا بگذارند. اما تعزیه، در عوض رابطه‌اش با مذهب، هرگز قطع نبود و تا روزی که از رونق افتاد و اجرای آن ممنوع گشت در محیط مذهب باقی ماند.

در سراسر قرون وسطی، تا قرن شانزدهم، نمایشنامه‌های میراکل، میستری و موراليته، در صحنه‌های تئاتر اجرا می‌شد. دیدن یا شرکت در این نمایشنامه‌ها، یک وظیفه مذهبی بود و تمام مردم شهر ـ چه به‌عنوان بازیگر و چه به‌عنوان تماشاگر ـ در آن حضور داشتند.

از صحن کلیسا تا صحنهٔ تئاتر

به‌تدریج از قرن دوازدهم به بعد، نمایش‌های مذهبی، بغرنج‌تر و مفصل‌تر از آن شدند که بتوان آن‌ها را در محوطه‌های سرپوشیده بر مردم عرضه داشت. بیرون محوطه کلیسا، سکویی می‌ساختند و به کمک بازیگرانی که از میان مردم انتخاب شده و برای از بر کردن نقش‌های طولانی خویش، تعلیم دیده بودند، نمایش را اجرا می‌کردند. «کهن‌سال‌ترین نمونهٔ موجود از این نوع نمایش، تصویر آدم است متعلق به قرن دوازدهم، که به فرانسه نوشته شده و "دستوراتی" به خط قرمز و به زبان لاتینی برای بازیکنان دارد.» (دورانت، ۱۳۷۷)

دیوید مل، معتقد است: «چون عده زیادی از مردم، برای دیدن این نمایش‌ها، به کلیسا هجوم می‌آوردند، کم‌کم اجرای آن‌ها به بیرون از کلیسا کشیده شد.» اما عده‌ای دیگر معتقدند: «ضمن آنکه حکومت از زیر سلطهٔ روحانیان بیرون می‌آمد، محل اجرای نمایش‌ها نیز از محوطه جلو کلیسا به میدان شهر یا محل اجتماع خریداران و فروشندگان انتقال می‌یافت.»

گونه‌های دراماتیک و ویژگی‌های تئاتر قرون وسطی

به اعتقاد ویل دورانت «قدیمی‌ترین نمونهٔ تعزیه، شهادت مسیح، نمایشی بود به سبک اورپید، نوشتهٔ "گرگوریوس نازیانزوسی" پطرک قسطنطنیه، که در ۳۸۰ م تدوین شد، و از آن تاریخ تا کنون، تعزیه شهادت مسیح، همچنان

خود را در میان اقوام مسیحی حفظ کرده
ست» (دورانت، ۱۳۷۷).
آنچه تئاتر قرون وسطی را مشخص و متمایز
ی‌کند، در درجه اول، این است که در آن تقسیم
گونه‌های نمایشی»، که در عصر کلاسیک بسیار
هم بود، وجود ندارد. هنگامی که رمانتیک‌ها،
ادی اختلاط کمدی و تراژدی را اعلام کردند،
اری جز اینکه یکی از اصول مشخصه تئاتر
رون وسطایی را زنده کنند انجام ندادند. چون
رام‌های مذهبی که به مضامین بسیار والایی
ی‌پرداختند، حاوی قطعاتی از فارس نیز بودند.
ر همین جهت بوسوئه می‌نویسد: «این اختلاط
دی و شوخی، خود جوهر درام قرون وسطایی
ست.» (پرنو، ۱۳۷۰)
در نمایش‌های مذهبی، هنرپیشگان قاعدتاً
بارت بودند از دانشجویان جوان علوم الهی؛
ر نمایش‌های غیرمذهبی، «مقلدان» شهری یا
طربان و بازیگران دوره‌گرد شرکت می‌جستند؛
رحالی‌که زنان تقریباً هیچ‌گونه نقشی ایفا
ی‌کردند.
درام قرون وسطی، ویژگی دیگری را نیز واجد
د که به همان اندازهٔ مشخصهٔ اول، با تئاتر
لاسیک، ناهمخوانی دارد و آن بی‌اعتنایی کامل
به وحدت‌های کلاسیک است. «عمل دراماتیک نه تنها روزها بلکه سال‌ها، و حتی هزار سال را در بر می‌گرفت زیرا مصائب (Les Passions) که از سفر تکوین آغاز شده بود فقط با رستاخیز مسیح به پایان می‌رسید. تماشاگران در آن‌ها نه تنها بیت‌المقدس و ناصریه، بلکه بهشت و جهنم را نیز، در هم می‌نوردیدند و بالاخره اپیزودها در هم فرومی‌رفتند و این تداخل به‌هیچ‌وجه تماشاگران را اذیت نمی‌کرد، زیرا آن‌ها طالب گسترش یک ماجرا نبودند بلکه صحنه‌ها را یکی پس از دیگری زندگی می‌کردند» (پرنو، ۱۳۷۰)

این اپیزودها برای آن‌ها شناخته و آشنا بود و مثل تماشاگران برخی تئاترهای شرقی، گویی دقیقاً برای تماشای همین اپیزودهای آشنا بود که به تئاتر می‌آمدند. این مشخصات، ویژگی دیگری را نیز با خود می‌آورد، صحنه‌پردازی مقارن، چیزی که تئاتر امروزی دوباره آن را کشف کرده است. نمایش، که در ابتدا مقابل خود معبد جریان می‌یافت و سپس به میدان جلو کلیسا، مقابل دروازه و بعد از آن هم به میدان‌های عمومی منتقل شد، مشارکت مستمعان را ایجاب می‌کرد، بدین معنی که مردم باید قوهٔ تخیل خود را به کار می‌انداختند.

در سرآغاز درام آیینی مربوط به «تغییر مذهب سن‌پل» چنین می‌خوانیم: «برای نمایش تغییر مذهب حواری سعادتمند، پل، در محل مناسبی، که گفته خواهد شد اورشلیم است، یک صندلی دیگری نیز قرار می‌دهند که روی آن رئیس کاهنان خواهد نشست. صندلی دیگری نیز قرار می‌دهند که روی آن مرد جوانی خواهد نشست که بدل سائول است و خدمتکاران مسلحی با او خواهند بود. در سمت دیگر، با فاصله‌ای، دو صندلی دیگر قرار داده می‌شود که گفته خواهد شد دمشق است؛ روی یکی از آن‌ها مردی به نام جودا خواهد نشست و روی دیگری، کاهنی از کلیسای دمشق، وسط این دو صندلی، بستری آماده خواهد بود که در آن بدل آنانیاس خواهد خوابید. «این دکور با مرور زمان پُربارتر می‌شود ولی همیشه اساس خود را حفظ می‌کند»)پرنو، ۱۳۷۰)

لازم است به این توضیحات اضافه کنیم که آواز و موسیقی نیز جزء لایتجزای تئاتر قرون وسطی بود، همچنان‌که جزء لاینفک شعر محسوب می‌شد.

همین جریان مذهبی که در غرب باعث

پیدایی درام مذهبی و آیینی شد، در شرق نیز مشاهده می‌شود. در بیزانس، درام مقدس وجود داشته است. این موضوع، پس از آنکه بحث و جدل‌های فراوانی برانگیخت، امروزه دیگر کاملاً پذیرفته‌شده است. این درام، نوعی تعلیمات مذهبی، به شکل گفتاری بوده که از قرن چهارم، مکالمه را نیز داخل آن کرده‌اند. این مکالمات تقویت شدند و جای خود را به نخستین درام‌ها دادند و طولی نکشید که با گنجاندن قسمت‌های آوازی، سرودهای مذهبی، سرودهای عامیانه و تابلوهای تقلیدی و راه‌پیمایی‌های گروهی غنی‌تر شدند. تعداد زیادی از این درام‌های مبتنی بر تعلیمات مذهبی بازسازی شده‌اند، از آن جمله است: «تعمید عیسی، توطئه جهنمی علیه مسیح، هبوط به برزخ و نجات مشایخ یهود. مضامین دیگری نظیر پیش‌گویی ظهور مسیح، مولود و فرار به مصر نیز مورد نظر قرار گرفته.» (پرنو، ۱۳۷۰)

نویسندگان و موضوعات

درام‌های مذهبی و آیینی، مسلماً بسیار مورد علاقه و توجه تماشاگران بوده است، زیرا در درجهٔ اوّل یادآور میلاد، مصائب و میعاد مسیح بودند یعنی همهٔ ماجراهای انجیل (عهد جدید) به اضافه اعمال حواریون و... (عهد عتیق؛ تورات) نیز موضوع پرداخت‌های نمایشی مخصوص بوده است ضمن آنکه، داستان‌های ایوب، توبی، دانیل، سوزان، جودیت، استر و... نیز روی صحنه آورده شده بودند.

بسیاری از داستان‌های انجیل، به‌صورت نمایشنامه درآمدند و اجرا شدند. کم‌کم تمام داستان‌های انجیل ـ از «آدم و حوا» تا «روز قیامت» ـ روی صحنه نشان داده شدند. این نمایش‌ها در روزهای مخصوص، از صبح تا غروب اجرا می‌شدند و مردم برای دیدن آن‌ها به خیابان می‌آمدند. این‌ها همان نمایش‌هایی بودند که با نام میستری به معنی راز و رمز اجرا می‌شدند. البته از متن نمایشنامه، فقط یک نسخه موجود بود که از آن مراقبت کامل به عمل می‌آمد. متن شامل شرح صحنه، اعمالی که بازیگران انجام می‌دهند و گفت‌وگوها می‌شد.

کامل‌ترین این متون را آرنول گربان ـ با ۳۴۵۷۴ بیت شعر ـ از آبستنی حضرت مریم تا رستاخیز مسیح، بازگو می‌کند. «نوشته گربان، خود نوعی اثر نمایشی ترکیبی است که تمامی انواع شاعرانه موجود در قرون وسطی، همهٔ بحور و اوزان مورد استفاده و تمامی جنبه‌های ترکیب دراماتیک زمان را یک‌جا گرد آورده است. همچون یک تاپیسری بزرگ که اشخاص بازی که زمین و آسمان و جهنم را پر کرده‌اند، هرکدام به زبانی درخور نقش خود و در موقع مناسب ماجرای نمایشی، از همان‌جا که هستند پاسخ می‌دهند.» (پرنو، ۱۳۷۰)

بخش‌های غنایی غالباً به شکلی اجرا می‌شد که شارل دورلئان و شعرای معاصر او معمول کرده بودند و یا به شکل مناجات که در آن دو کلمه آخر هر بند، در آغاز بند بعدی تکرار می‌شد. مانند این دعای زیبای باکره مقدس پس از اعلام ظهور مسیح:

«ای خدایی که خواسته‌ای، این دنیای زیبا را
به رضای خاطر خود، بسازی
و سپس در آن مردمی را قرار دهی
که در آنجا از حمایت تو برخوردار باشد
تو خود می‌دانی که در اثر پیوندی والا
فرزند عزیز تو در بطن من آرام گرفته
به من فضیلت و قدرتی عطا کن
تا به بهترین درجه، حراست کنم از این موجود شریف
این موجود شریف در وجود من جا دارد
من این را با صداقت تمام باور دارم

در این باره یادآور می‌شویم که این روند همیشگی در تئاتر قرون وسطایی است که هر دیالوگ به وسیله قافیه به دیالوگ دیگر مربوط می‌شود. همان‌گونه که در اینجا یک بند با بند دیگر پیوند می‌خورد.» (پرنو، ۱۳۷۰)

برش ضرب‌آهنگ‌ها، همیشه معمول و مطلوب است تا جلوه‌ای معیّن به بیان دراماتیک ببخشد. بدین ترتیب هنگامی که مغ‌ها مقابل کاهدان می‌رسند، نخست گفتارهایی در بحر بسیار معمولی هشت‌هجایی، رد و بدل می‌کنند:

«این خداوند، حاکم آسمان و عریان
اعلی‌حضرت شاه، شما را تحت حمایت خود می‌گیرد
و به شما تقدیم می‌کند
تمامی افتخار و تکالیف پرتوان را»

سپس مغ‌ها، یکی پس از دیگری، دعایی به آواز می‌خوانند که برای آن بحر ده‌هجایی را برگزیده‌اند که نشانه شکوه و اهمیت بیشتر آن‌ها نسبت به گفتارهای پیشین است:

«به شما سلام می‌کنم، خدای آسمان مفتخر،
خدای جاویدان، خدای کمال و فضیلت،
پسر واقعی خدایی، که آسمان و زمین را خلق کرد.»

زندگی قدیسان و معجزات آن‌ها نیز به نمایش درآمده است که ممتازترین آن‌ها معجزات باکرهٔ مقدس است. در اینجا یکی از بزرگ‌ترین اسامی ادبیات قرن سیزدهم «روتبوف» جلوه می‌کند که نمایش معروف میراکل «تئوفیل» را به نگارش درآورده است: «تئوفیل روحانی، که غیر عادلانه از مقام خود خلع شده، موافقت کرده است که به وساطت یک جادوگر جهود به نام "سالاتن" به شیطان متوسل شود و به یک تعهد کتبی و یک "قباله" ممهور خود را تسلیم شیطان کرده است به شرطی که جاه‌طلبی‌های وی تماماً ارضا شود. ولیکن چندان به طول نمی‌کشد که یک روز ضمن عبور از برابر معبدی موقوف به "نتردام" دچار ندامت می‌شود و با توسل به "نتردام" هم قباله را پس می‌گیرد و هم نجات و سلامت روحش را به دست می‌آورد.

«علاوه بر این، تاریخ نیز الهام‌بخش تعدادی از مصنفات نمایشی بوده است؛ از جمله، از تعمید کلوویس ملکه برت، "زن شاه په پن"، به سال ۱۴۳۹ م یعنی دو سال پس از حوادث، رهایی

ـــهر اورلئـــان از محاصره، مضمون میـــستری
ی‌شـــود به نام میســـتر "محاصره اورلئان"، که
سخهٔ خطی آن را کتابخانه واتیکان حفظ کرده
ـــت: بیش از بیســـت هزار بیت که به وســـیله
ک‌صدوچهل شـــخص بازی گفته می‌شـــد و در
مام مدت جنگ‌هـــای ژاندارک را نقل می‌کرد،
ن هم در یک صحنه‌پردازی فوق‌العاده.» (پرنو،
۱۳۷

بازیگران و تماشاگران

در مـــورد بازیگـــران این درام‌هـــای مذهبی یا
یرمذهبی باید گفت که میان آن‌ها نمونه‌هایی
تمامی جمعیت، به‌خصوص شـــهرها
فت می‌شـــود. روحانیون در صف اول هستند و
ن، ســـال‌ها بعد از آن اســـت که تئاتر، معابد را
خلیه کرده است. در واقع از قرن هفدهم به بعد
ست که دیگر تئاتر در کلیسا اجرا نمی‌شود.
«بـــرای توضیـــح آن، اشـــاره به نفوذ "ژانســـه
ســـم" کافی اســـت. در مورد تکفیر و اخراج از

که مبتکر و پیشگام نمایش‌ها بوده‌اند، مثلاً دربار
ـ ســـور ـ اوب، به سال ۱۴۰۸ م در متز به سال
۱۴۳۷ م چنین بوده است.» (پرنو، ۱۳۷۰)

شـــاهان، شـــاهزادگان و ثروتمندان نیز نسبت
بـــه تئاتر اشـــتیاق نشـــان می‌دادنـــد. چنان‌که
می‌بینیم، شـــاه رنه دانژو مواظب بود که همیشه
جایـــی در تئاتر شـــهر «آنژر» بـــرای خود رزرو
کند و در شـــرایط خاصـــی، در ۱۴۵۶ م آخرین
صـــد و هیجده اکوی طلای خـــود را برای روی
صحنه آوردن نمایش رســـتاخیز مسیح در آنژر،
هزینه کرد. ســـرمایه‌داران، کاســـبان و مردم نیز
عاشـــق نمایش بودند؛ آن‌ها نمایش‌ها را ترتیب
می‌دادند و در آن‌ها شرکت می‌جستند و در این
امر، شهرداری‌ها و آکادمی‌هایی همچون «پووی
آراس»، «دوئـــه» یا «والانســـین» به یک‌ســـان
مشارکت می‌کردند.

اکثر میستری‌ها، گروه قابل توجهی از بازیگران
را به حرکت درمی‌آورد: «ســـیصد و نود و ســـه
بازیگر برای "مصائب آرنـــول گربان"، یک‌صد و

اوقات هم کشـــیش‌ها یـــا راهبان خـــود بازیگر
هستند.

قضات و صاحب‌منصبان نیـــز مخصوصاً علاقهٔ
فراوانی به تئاتر ابراز می‌داشتند، در ۱۴۹۳ م در
"لاوال"، میستری "ســـنت بارب" را اجرا کردند
که یک وکیل دعاوی جوان، در آن گل کرد، در
"گرونوبل"، یک دکتر حقوق نقش مســـیح را در
مصائب به عهده گرفت.» (پرنو، ۱۳۷۰)

با آنکه گاهی نقش‌های زنانه را پســـران بسیار
جوان اجـــرا می‌کردند، ولی زن‌ها نیز نقش‌هایی
را بر عهده داشتند. در «متز»، به سال ۱۴۵۸ م
هنگام اجرای بازی «ســـنت کاترین»، نقش او را
یک دختر جوان هیجده ساله به عهده گرفت. و
می‌گویند: «چنان زنده و چنان پارســـایانه حرف
زد که خیلی‌ها به گریـــه افتادند.» همچنین در
«پاســـیون»ای که در ۱۵۴۷ م در «والانسین»
بازی شـــد و بیست و پنج شبانه‌روز طول کشید،
نقش‌های اصلی، توســـط یازده مرد جوان و پنج
دختر جوان اجرا گردید.

گوســـتاو کوهن، که کتاب *راهنمای کارگردان*
و کتاب *هزینه‌های میستر پاسیون*، اجراشده در
«مونس» به تاریخ ۱۵۰۱ م را پیدا کرده و انتشار
داده اســـت، نام همه بازیگران را افشا کرده ـ که
همه آماتـــور و دو تن از آن‌هـــا زن بوده‌اند. این
کتـــاب حتی از حیواناتی کـــه در نمایش حضور
داشـــتند، مثل گاو و خر و...، یاد می‌کند و علوفه
لازم برای تغذیه آن‌ها را پیش‌بینی می‌نماید.

گاهی علاقه به تئاتر به حدی اســـت که بازیگر
بـــرای نقش خود پولـــی هم پرداخـــت می‌کند.
«کنفرری ســـن ژاک» برای اجرای تئاتر، اهالی
شهرک «وال له بن» را جمع می‌کند و نقش‌های
اساســـی را بیـــن آن‌هـــا بـــه مزایده می‌گـــذارد.
«معمولاً در مناســـبت‌های استثنایی بود که این
یا آن گروه، برای اجرای یک میستر معیّن جمع
می‌شـــدند: یک ســـالگرد، عید یک قدیس، مثل
عید بـــن کرپن و ســـن کرپینین در پاریس به
سال ۱۴۵۸ م و به طور متداول اعیاد مذهبی.»
(پرنو، ۱۳۷۰)

هب، حربه‌ای که علیه بازیگران علم شـــد، تا
ان همین قرن، خبری نیست، و "آنتوان آدام"
خوبی نشان داده است که این اقدام ـ که گروه
روف "سن ـ ساکرمان" مسئولیت بخشی از
را به عهده دارد ـ در واقع پاســـخی اســـت از
ـوی عابدنماها به ریشخندهای مولیر. تا پایان
ون وســـطی، اکثر اوقات، اسقف‌ها را می‌بینیم

چهل نفر برای میســـتری "محاصـــره اورلئان"،
دویست و هشتاد و هفت نفر برای میستری سن
لویـــی. گاهی هم، چنان‌که در مثال ژاک لو گرو
می‌بینیم، پیش می‌آمـــد که یک بازیگر چندین
نقش را اجرا می‌کرد. در مقابل معمولاً می‌بینیم
از گروه‌هایی نام می‌برند که تعداد بازیگرانشـــان
نامحدود است: فرشته، شیطان، شبان و... گاهی

صحنه‌پردازی

صحنـــه، همواره در درازا گســـترده می‌شـــد و
تقسیماتی به نام «منازل» داشت که مکان‌های
مختلف را مشـــخص می‌کرد. منازل یک طاق یا
یک صندلی ســـاده بود که با آن قصر «هرود» یا
قصر «پونس پیلات» و... را نشان می‌دادند. یک
طارمـــی، که کنگره نامیده می‌شـــد، صحنه را از
جایی که تماشاگران قرار داشتند، مجزّا می‌کرد،

درحالی‌که منظر یا «سولیه» نشانگر نخستین پلان صحنه بود که بازیگران در آنجا متحول می‌شدند. بازیگران، در تمامی مدت نمایش روی صحنه جمع بودند و بر حسب اینکه آن‌ها در این یا آن گوشهٔ صحنه حرف می‌زدند و یا حرکت می‌کردند تماشاگر می‌فهمید که ماجرا در آنجا جریان دارد.

«در قرون وسطی، صحنهٔ تئاتر را روی گاری‌های بزرگی، که به وسیله اسب کشیده می‌شد، می‌ساختند. این گاری‌های مخصوص "پیجنت" نام داشتند و دباغ‌ها، رنگرزها، بافندگان، نجّاران و... این نمایش‌ها را اجرا می‌کردند. کار آن‌ها زیر نظر کشیشان بود.» (دیوید مل، ۱۳۷۶)

از آنجا که همواره به جنبه‌های «دیدنی» اهمیت فوق‌العاده‌ای داده می‌شد، به نظر می‌رسد که لباس‌ها، بسیار مجلل بوده است. مثلاً در حکایتی که از نمایش اعمال حواریون، به سال ۱۵۳۶ م در «بورژ» آمده، شمارش اطلسی‌های یراق‌دوزی‌شده از طلا و مخمل‌های مزین به نقره تمام‌نشدنی است. در «لاوال»، به سال ۱۴۹۳ م برای بازی میستری «سنت بارب» صد بازیگر با لباس‌هایی از ابریشم و مخمل راه‌راه حضور دارند.

معمولاً بازیگران در مخارج تزئینات نمایشی: رداها، قباها و لباده‌های کشیشی مخصوص صحنه، مشارکت می‌کردند. شیطان‌ها سر تا پای خود را به رنگ سیاه می‌آلودند. در ۱۴۶۶م در «آبه‌ویل»، هزینه‌هایی را که بازیگران پس از پایان بازی بایستی برای شستن خود به حمامی می‌پرداختند ذکر کرده‌اند. اکثر اوقات، بازیگران شخصاً هزینه‌های لباس خود را به عهده می‌گرفتند. هزینهٔ کسانی را که قدرت پرداخت نداشتند را هم، ترتیب‌دهندگان نمایش‌ها و حتی ثروتمندان شهر، عهده‌دار می‌شدند. «طبعاً لباس‌ها و صحنه‌پردازی‌ها، به‌مرور ایام، پیچیده‌تر، بیشتر و پرخرج‌تر شده است، ولی برای نخستین اجراها نیز، که ما جزئیاتی درباره آن‌ها در دسترس داریم، این توجه و علاقه به تجمل و شکوه یادآوری شده است.» (پرنو، ۱۳۷۰)

دیوید مل می‌نویسد: «گروه‌های مختلف مردم، صحنه‌های مختلف را اجرا می‌کنند. آن‌ها سعی دارند وقایع صحنه، با کارشان ارتباط داشته باشد. مثلاً در شهر «یورک» انگلستان، کشتی‌سازان، صحنه مربوط به داستان کشتی حضرت نوح، سلمانی‌ها، صحنهٔ مربوط به یحیی تعمیددهنده، و زرگرها، صحنهٔ سه پادشاه را که به دیدن حضرت عیسی آمده‌اند، اجرا می‌کنند. هر گروه خود مسئول ساختن گاری (پیجنت) و آماده کردن بازیگران است.

البته در فرانسه و آلمان، نمایش‌ها روی گاری انجام نمی‌شد، بلکه محل اجرا، سکوی بلندی بود که به همین منظور در مرکز شهر ساخته شده بود. در انتهای سکو، روبه‌روی تماشاگران، تصویرهایی از ساختمان‌ها و عمارت‌های بزرگ قرار داشت. در یک طرف صحنه، تصویری از بهشت و در انتهای دیگر آن، نقاشی جهنم را می‌گذاشتند. در جهنم، به شکل دهان اژدها بود. دهان باز و بسته می‌شد و دود و شعله‌های آتش، بر اثر سوزاندن قیر، ایجاد می‌شد. شیطان‌ها با ماسک‌های زشت و وحشتناک، از جهنم بیرون می‌آمدند و چهار دست و پا بین مردم راه می‌رفتند. آن‌ها به دنبال قربانی می‌گشتند. تماشاگران از حضور این شیطان‌ها بین خود می‌ترسیدند و با شنیدن صدای جیغ و ناله‌هایی که از دهان ماسک خارج می‌شد، پا به فرار می‌گذاشتند.

فهرست منابع

۱. پرنو، ر. (۱۳۷۰)، *تئاتر در غرب (دایرةالمعارف پلئیاد/ تاریخ نمایش در جهان)*، کتاب سوم، ترجمهٔ ن. همدانی، تهران: انتشارات نمایش، صص ۸۱ ـ ۱۰۹.

۲. دورانت، و. ج. (۱۳۷۷)، *تاریخ تئاتر*، گردآوری ع. شادروان، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، صص ۱۰۹ ـ ۱۱۴.

۳. فروغ، م (۱۳۸۳)، *نمایش قرون وسطی در کشورهای اروپا و مقایسه آن با نمایش‌های مذهبی در ایران* (نمایش/ مجموعه مقالات)، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، صص ۲۵ ـ ۶۸.

۴. مل، د. (۱۳۷۶)، *داستان تئاتر*، ترجمهٔ س. ح. لزگی، تهران: نشر طرح و اجرای کتاب.

پی‌نوشت:

1. Barbarians.
2. Ministerium.
۳. واژه Mysteries در انگلیسی، و لغات مشابه آن در سایر زبان‌های اروپایی، از همین لفظ مشتق شده است.
4. Norman.