فصلنامه رادیو تلویزیون/ سال ششم/ شماره ۱۱/ بهار ۱۳۸۹/ ۱۹۰-۱۴۶/ ۴۶ صفحه
Quarterly Journal of Radio Television, 2010, Vol. 6, No: 11, 146-190, Pages ۴۶

بررسی رابطه نمایش(بازیگر) و جامعه(تماشاگر) در قرون وسطی

دکتر محمد مؤمني

چکیده

زنده نگاه داشتن میراث تئاتری گذشته در اروپا را، با وجود این که مسیحیت خواهان توقف فعالیت‌های نمایشی بود و آن را عملی شیطانی می‌دانست، بازیگران مضحکه[1] (کمدی‌های مبتذل) و نمایشگران دوره‌گرد که نمایش‌های محبوب مردمی را اجرا می‌کردند، به عهده داشتند. در سراسر اروپا نمایش‌های مضحکه و تئاتر مذهبی کلیسا سلاحی قوی برای تبلیغ مسیحیت شد. موضوع و محتوای جذاب فرهنگی، اجتماعی و مذهبی، نمایش‌های اخلاقی، میستری و میراکل در کنار لطیفه‌های نمایشی و مضحکه توانست رابطه بازیگر و تماشاگر در تئاتر مذهبی قرون وسطی را به سطحی عالی و تاثیرگذار در جامعه برساند. مطالعات علمی نشان می‌دهد در قرون وسطی سازمان‌های متعددی در تولید و اجرای نمایش با حمایت کلیسا در کشورهای فرانسه، انگلستان، ایتالیا و آلمان نقش آفرینی می‌کردند. به زمین آمدن خداوند و آزار دادن خدای بالای صلیب تغییرات مهمی در مضامین جدیدتر، محیط نمایشی و اجراهای مذهبی ایجاد کرد. بررسی نمایش‌ها در چهارچوب رابطه تماشاگر ـ بازیگر نشان می‌دهد که چهار عنصر اساسی نمایش قرون وسطی شامل محتوای نمایش، تماشاگر، بازیگر و فضای اجرا، تعاملی پویا و برجسته با اصول مسیحیت داشتند. در دوره ابتدایی قرون وسطی کلیسا به عنوان تالار و صحنه در اختیار نمایش‌های مذهبی قرار گرفت. مانند تئاتر یونان و روم محراب و معبد مظهر برجسته‌ای از مذهب مسیحیت بود که در نقطه مرکزی کلیسا قرار داشت. لذا، محراب و صلیب کلیسا در اجرای صحنه‌ای نمایش در

---

۱. Farce

نقطه مرکزی قرار داشتند.

محتوای نمایش‌های مذهبی بازتاب دهنده مسیحیت بود. برخلاف نمایش یونـان و روم، تئاترهای قرون وسطی فعالیتی جمعی بود که برای افزایش باروری و رونق در احتـرام گذاشتن به خدایان و الهه‌های گوناگون اجرا نمی‌شد. اشکال مختلـف نمـایش ابـزاری آموزشی برای جامعه بود که هویت ملی ملیت‌های مختلف را می‌ساخت و آمـوزه‌هـای اخلاقی و اصول تثلیث را اشاعه می‌داد. نمایش آیینی به عنوان عمل پرستش به منظور شرکت همه تماشاگران در تجربه تئاتری به عنوان یک وظیفه مـذهبی اجرا می‌شد. نتیجه اعتقاد به واقعی بودن داستان‌های نمایشـی، تعامـل دوسـویه میـان بازیگر و تماشاگر در طول اجرا بود. اگر تئاتر یونان از پرستش دیـونیزوس بـه وجـود آمد، تئاتر دوره قرون وسطی از آیین‌های مذهبی مسیحیت مانند عشـا ربـانی، سـاعات نماز و جشن‌های عید پاک گسترش یافت. نمایش‌های میراکل افسانه‌هـای قدیسـان را ارائه می‌کرد و توسط بازیگران نیمه‌حرفه‌ای اجرا می‌شد.

نمایش‌های قرون وسطی آینه عقاید دینی جامعه مـذهبی بـود و تماشـاگران در پـذیرش نمایش و رونق آن نقشی کلیدی بر عهده داشتند. به عبارت دیگر تماشاگر عنصر ضروری تجربه تئاتری بود زیرا نمایش مذهبی، نمایش تماشاگرمحور بود. انتظـار تماشـاگر قـرون وسطی بر شیوه اجراها تأثیر می‌گذاشت. نمایش قرون وسطی را می‌توان به عنـوان «تئـاتر تماشاگران[1] » عنوان کرد زیرا خواسته تماشاگر و انتظار او معیار موفقیت در شیوه اجـرای داستان بود. شیوه به‌صحنه آمدن نمایش‌های نیایشی بـرای جامعـه قـرون وسـطی بسـیار پراهمیت بود زیرا تماشاگران که به قدر کافی با محتوای اجرا آشنا بودند، در پی آن بودند که ببینند چگونه معجزات و قدرت خداوند توسط عناصر صحنه‌ای نشـان داده مـی‌شـود. بنابراین چیدمان فضای نمایشی چه نمایش در یک کلیسای کوچک اجرا می‌شد یا در یک کلیسای جامع بزرگ، تحت تأثیر شیوه اجرا و تعداد تماشاگران بود.

مقدمه

بررسی رابطهٔ نمایش و جامعه با تحلیل خصوصیات بازیگران و انتظارات تماشاگران در تئاتر صحنه‌ای مؤلفه‌های متنوع و متعددی را شامل می‌شود. تعریف و تعیـین حـدود این رابطه ارتباط مستقیم با نوع نمایش و مضامین آن دارد در این مقاله تلاش مـی‌شـود عوامل کلیدی و مؤثر در رابطه بازیگر و تماشاگر در نمایش‌هـای دراماتیـک مـذهبی در

---

۱. audience theatre

قرون وسطی مورد مطالعه مقدماتی قرار گیرد.

شناسایی مراسم مذهبی که ریشه در باورهای آیینی و دینی دارد و آشنایی با شیوه اجرای مراسم عبادی یکی از عوامل مهم شناخت رابطه بازیگر و تماشاگر در نمایش‌های مذهبی در قرون وسطی است. بررسی متون نمایشنامه نویسان مذهبی و غیر مذهبی در قرون وسطی و حضور انبوه تماشاگران در جشنواره‌ها و سوگواری‌های نمایشی و مشارکت مؤثر آنان درکلیسا و کارناوال‌های مذهبی ثابت می‌کند شناخت نیازهای تماشاگر و توجه به باورها و انتظارات شرکت‌کنندگان در جشنواره‌های نمایشی از اولویت‌های اساسی درام نویسان نمایش‌های مذهبی بوده است.

شواهد و قرائن نشان می‌دهد بین سال‌های ۱۳۵۰ تا ۱۵۵۰ تئاتر قرون وسطی به اوج خود رسید. تاثیر مثبت نمایشنامه‌های مذهبی و محلی در سراسر اروپای غربی در دوران مذکور بر جامعه و رونق فعالیتهای مذهبی اثبات می‌کند نمایش تاثیری چشمگیر در تحولات اجتماعی و فرهنگی داشته است به عنوان مثال در جزایر بریتانیا زمانی در قرون وسطی توسط مردم و نهادهای دینی در ۱۲۵ شهر نمایش اجرا می‌شد با این‌حال هنر بازیگری در این دوره پیشرفت شایانی نداشت اما پیام مذهبی نمایش در تثبیت مسیحیت و گسترش باورهای دینی بسیار موثر بود. عناصر دینی مسیحیت و نشانه‌های آن در محیط نمایش و ساختار داستان به نحو موثری انتخاب و مورد استفاده قرارمی‌گیرد. بازیگران هر چند حامل و ناقل این پیام‌ها بوده‌اند اما به‌دلیل شرایط سیاسی از منزلت اجتماعی برخوردار نبوده‌اند.

بررسی رابطه تماشاگر و بازیگر در تئاتر مذهبی قرون وسطی نشان می‌دهد باوجود این حقیقت که بازیگران قرون وسطی در مقایسه با تئاتر یونان باستان در جایگاه برتری قرار نداشتند اما هنر بازیگری تأثیر عمیقی بر تماشاگران قرون وسطی داشت. برعکس رومیان، اکثر تماشاگران قرون وسطی نمایش مذهبی را به خاطر استحکام بخشی به اعتقادات خود تماشا می‌کردند بنابراین آن‌ها به خاطر سرگرمی و داشتن یک لذت واهی در تئاتر حاضر نمی‌شدند. تماشاگرانی که برای دیدن نمایش‌های نیایشی می‌آمدند از موضوعات کتاب مقدس و آنچه که در محیط‌های تئاتری نشان داده می‌شد، آگاه بودند بنابراین بیشتر تحت‌تأثیر شیوه اجرا قرار داشتند تا محتوای نمایش و شخصیت‌های

مذهبی آن. با وجود این، نمایشنامه‌نویسان، اجازه تغییر داستان‌های اصلی کتاب مقدس را به خاطر تقاضای تماشاگران نداشتند.

آشنایی تماشاگران با موضوعات نمایش‌های نیایشی و غیرمذهبی (سکولار) رابطه میان شرکت‌کنندگان رویدادهای تئاتری را گسترش داد. رابطه‌ای مستقیم میان اجراکننده و تماشاگر در نمایش مذهبی و غیرمذهبی (سکولار) وجود داشت؛ زیرا به ارزش حضور فعال تماشاگر در طول اجرا پی برده شده بود.

تئاتر مذهبی و جامعه دوره قرون وسطی

پس از افول تئاتر روم نوبت به تئاتر کلیسایی می‌رسد که از طریق خلق موضوعات جدید از سنت‌های دراماتیک گذشته پیروی می‌کند. تئاتر مذهبی که بین قرن‌های یازده و چهارده رونق گرفت، داستان‌های موجود در کتاب مقدس را نمایش می‌داد و با بیان مسائل معنوی، تعامل تئاتر و جامعه را تقویت می‌کرد. پیدایش مضامین جدید در نمایش‌ها از آیین‌های مذهبی سرچشمه می‌گرفت که در مراسم کلیسا و جشنواره‌های آن اجرا می‌شدند. مضامین نمایش‌ها، اتفاقات تاریخی موجود در کتاب مقدس بود که به زبان لاتین اجرا می‌شد بنابراین جامعه اروپا به سختی این زبان را می‌فهمید (وینس، ۱۹۸٤). برای اجرای نمایش‌های مذهبی گوناگون، زبان مردم بومی به عنوان ارتباط کلامی نمایش شناخته می‌شد. این نمایش‌های بومی (زبان روزمره) مانند میراکل، میستری و نمایش‌های اخلاقی که در داخل و خارج کلیسا شکل گرفتند و اجرا می‌شدند تأثیر مهمی بر طبقات جامعه و مردم داشتند، بنابراین مضامین نمایش‌های مذهبی بر زندگی اجتماعی تأثیر می‌گذاشت (ملشینگر،۱۹۷٤ ؛ بنت، ۱۹۹۰)

مورخین تئاتر معتقدند که آن چه در «جامعه قرون وسطی» تئاتر مذهبی نامیده می‌شود از قرن ۵ پس از میلاد شروع شده و تا قرن ١٤ ادامه داشته است. گسترش تئاتر مذهبی در دوره قرون وسطی به دو دوره اصلی تقسیم می‌شود: ۱) دوره ابتدایی قرون وسطی (بین سال‌های ۱۰۰۰ ـ ۵۰۰)، ۲) دوره پایانی قرون وسطی (١٤٠٠ تا ۱۰۰۰). در دوره ابتدایی قرون وسطی، کلیسا برروی تمام فعالیت‌های اجتماعی سلطه داشت به طوری که

رهبران مذهبی حکم‌رانان اصلی در جامعه قرون وسطی بودند. درضمن با وجود این‌که کلیسای کاتولیک نمایش را عملی شیطانی خطاب می‌کرد اما از تأثیر قوی نمایش بر جامعه آگاه بود و فعالیت‌های تئاتری را برای اشاعه تعالیم مسیحیت به خدمت می‌گرفت. دوره پایانی قرون وسطی فصلی تازه در تئاتر مذهبی و جامعه بود زیرا سران کلیسا عقاید خود را تغییر داده بودند و پرستش‌کنندگان را به تماشای نمایش‌های نیایشی به‌عنوان بخشی از وظیفه مذهبی به منظور دستیابی به رستگاری و خشنودی خداوند با توجه به مفهوم تثلیث تشویق می‌کردند. در دوره پایانی قرون وسطی روشنفکران انتقادات زیادی بر سران کلیسا وارد کردند اما رهبران مذهبی هم‌چنان بازیگران اصلی در انتخاب مسیر جامعه بودند (ویلسون و گولدفارب، ۱۹۹٤)

رابطه‌ای پویا و شناخت‌نگر میان نمایش «قرون وسطی» و جامعه غربی وجود داشت (وینس، ۱۹۸٤)؛ زیرا، در طول دوره پایانی قرون وسطی نمایش نیایشی تبدیل به وسیله‌ای ارتباطی شد که به‌عنوان ابزاری آموزشی در گسترش دین مسیحیت به کار گرفته می‌شد.

برخی از منتقدین تئاتر معتقدند که هم مانند تئاتر یونان، نمایش قرون وسطی از برگزاری جشنواره‌های فصلی متعدد و آیین‌ها و مناسک روزانه کلیسا که به شیوه‌های گوناگون اجرا می‌شدند و مورد حمایت تمام طبقات جامعه بودند متولد شد.

پیش‌زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی نقش مهمی در گسترش فعالیت‌های دراماتیک ایفا می‌کردند. طبقات اجتماعی به سه گروه اصلی تقسیم می‌شدند: ۱ـ اشراف زادگان[1] ۲ـ واسال‌ها که به زمین‌داران بزرگ خود به خاطر زندگی در زمین آنان وفادار بودند. ۳ـ رعیت یا سرف‌ها[2]. برعکس رومی‌ها، در جامعه قرون وسطی نظام برده‌داری تغییر کرده بود بنابراین، اکثر جمعیت جامعه برده نبودند و حقوق آنان در نظام فئودالیسم به رسمیت شناخته می‌شد. البته جامعه فئودال را نمی‌توان جامعه آزاد قلمداد کرد زیرا فئودالیسم از نظام برده‌داری ریشه گرفته بود (کاکین، ۲۰۰۲). با وجود این، اکثر «جمعیت جامعه قرون

---

۱. lords

۲. serf

وسطی» در نزدیکی مزارع کشاورزی زندگی می‌کردند. زندگی کشاورزی بر نظام سیاسی تأثیرگذار بود و بسیاری از ایالت‌ها در طول قرون وسطی تحت حکومت قانون‌های فئودالیسی بودند. طی سال‌های ۹۰۰ تا ۱۰۵۰ پس از میلاد به علت فقدان گسترش شهرها، سبک زندگی نسبتاً ساده بود و زمامداران فئودال اداره جامعه را به دست گرفتند (ناظرزاده، ۱۹۸۹). یک اشراف‌زاده یا کنت، ایالتی بزرگ را اداره می‌کرد و ثروتمندان از فعالیت‌های دراماتیک با دست و دلبازی حمایت می‌کردند. در اواخر دوره قرون وسطی حکومت پادشاهی که از نظام فئودالیسم به‌وجود آمده بود، رشد کرد زیرا رهبران اصلی در میان سران محلی، تبدیل به پادشاه ایالت می‌شدند. فئودالیسم زمان فراغت قابل توجهی را برای اشراف‌زادگان و خاندان سلطنتی و نخبگان جهت شرکت در فعالیت‌های دراماتیک فراهم می‌ساخت (هارتنول، ۱۹۸۰ ؛ ملشینگر، ۱۳٦٦)

«در دوره پایانی قرون وسطی» (۱٤۰۰ ـ ۱۰۰۰)، گسترش فعالیت‌های تجاری و خرید و فروش باعث به وجود آمدن شهرهای مستقلی شد که رواج دوباره این شهرهای خودمختار اوقات فراغت زیادی برای عموم مردم فراهم ساخت. بازرگانان و صنعتگران، در مقایسه با زرگران، بافندگان و صرافان، برای خود اتحادیه‌های صنفی متعددی تأسیس کردند. آنان حامی نمایش‌های نیایشی و مذهبی بودند و به‌صورت افراطی به تولید نمایش‌های مذهبی کمک می‌کردند (تایدمن، ۱۹۷۹). باوجود این مسئله، بازرگانان قرون وسطی فعالیت‌های خود را معطوف به اتحادیه صنفی خود کردند تا به علایق و حقوق خود بپردازند. آنان دریافتند که یک کمک کلان به نمایش‌های مذهبی و فعالیت‌های تئاتری می‌تواند اعتباری خوب و سود اجتماعی به اتحادیه صنفی آنان برساند. بدین طریق، برای کمک‌های بیشتر با انگیزه‌های مختلف از به‌دست آوردن اعتبار اجتماعی گرفته تا دستیابی به پاداش الهی یا رستگاری از طریق شرکت در نمایش مذهبی با یکدیگر به رقابت پرداختند (ناگلر،۱۹۷٦)

در دوره پایانی قرون وسطی، عنصر مهم دیگری که باعث رواج فعالیت‌های دراماتیک شد گسترش علم و دانش در میان جامعه قرون وسطی بود اما مدارس مذهبی کشیشان را آموزش می‌دادند. در سرزمین‌های اروپایی دانشگاه‌های بسیاری در این دوره ساخته شدند اما مطالعه مذهب در برتری بود و دیرها مرکز خداشناسی و فلسفه بودند

(براکت،۱۹۹۱؛ ویکهام،۱۹۷٤). به علاوه، کارهای ارسطو از سوی راهبان متفکر دوباره کشف و احیا شد و کلیساها و صومعه‌ها از فعالیت‌های آکادمیک و نمایش‌های مذهبی حمایت می‌کردند. به عبارت دیگر، کشیشان دانشمند و روشنفکران، آگاهانه زبان لاتین نمایش را به زبان مردم عادی به منظور تثبیت نمایش‌های مذهبی بومی تبدیل کردند. از زبان مردم غیرروحانی در نمایش‌های مذهبی بومی استفاده می‌شد تا عمل ارتباط راحت‌تر صورت گیرد. در نتیجه آموزه‌های کتاب مقدس در تمام ایالت‌های اروپایی گسترش یافت (پریستلی، ۱۹۷٦؛ ستاری، ۱۳۷٤)

نمایش قرون وسطی از آیین چندخدایی روم و یونان دست کشید زیرا نمایش نیایشی عمیقاً در اصل تثلیث ریشه داشت و اصل تثلیث در ارتباط با یگانگی پدر، پسر و روح‌القدس به‌عنوان خدایی واحد بود. جامعه قرون وسطی در جشن‌ها و مراسم مذهبی مانند عشاءربانی و ساعات نماز به جای پرستش خدایان مختلف تنها عیسی مسیح را پرستش می‌کرد (هارتنول، ۱۹۸۰). معمولاً در این مورد بحث می‌شود که در تغییر گرایش اروپای غربی به مسیحیت، بسیاری از جشنواره‌های محبوب سنت‌های تئاتری تمدن یونان و روم مورد غضب رهبران کلیسا قرار گرفت و این جشنواره‌های کهن تبدیل به فرم‌های جدیدی از مراسم مذهبی شدند. برای مثال، عید پاک تبدیل به جشنواره غیرمذهبی افراد غیرمعتقد بومی شد. روز کریسمس در ۲۵ دسامبر ثابت شد تا جایگزینی برای جشن باروری کافران رومی شود. مسیحیان زندگی قدیسان را ستایش می‌کردند تا جشن‌های خدایان مختلف را که کافران جامعه روم آن‌ها را می‌پرستیدند تغییر دهند (تایدمن، ۱۹۷۹)

اجراهای تئاتری داستان‌های کتاب مقدس و زندگی مسیح را تبلیغ می‌کردند و از نمادهای صحنه‌ای گسترده‌ای در کلیسا استفاده می‌شد. آیین‌های مسیحی به خودی خود در مقایسه با آیین‌های یونان و روم دارای عناصر تئاتری زیادی بودند. قطعات موسیقایی در مراسم کلیسا گنجانده شد تا عمل پرستش برای مخاطبان جذاب‌تر شود (ویکهام، ۱۹۷٤). از عناصر بصری به دفعات در مراسم کلیسا استفاده می‌شد و در نتیجه عناصر تئاتری بخشی از آموزش دین و اعتقادات مسیحیت بود، برای مثال، کبوتر، نمادی از روح‌القدس بود و در روز جمعه مقدس یک صلیب با لباس عزاداری پوشانده

می‌شد و در بالای مقبره‌ای نمادین قرار می‌گرفت و در یکشنبه پاک برای جشن گـرفتن روز پاک برافراشته می‌شد. عید بشارت و جشنواره رستاخیز عیسـی مسـیح در یکشـنبه پاک مملو از عناصر تئاتری شامل گاری‌های نمایش‌های تاریخی مختلف کـه بازتـابی از تعامل زنده آیین‌های مذهبی، تئاتر آیینی و جامعـه قـرون وسـطی بـود (شـکل ۱۷). در جشنواره پیکره مسیح که در پنجشنبه بعد از عید پاک برگزار می‌شد راه‌پیمایی دراماتیک عظیمی در سراسر شهر برگزار می‌شد که تأکیدی بر قربانی شدن عیسی مسیح بـود و از طریق توبه آسمانی یگانگی انسان و خـدا را برجسـته مـی‌کـرد. نمایشـنامه‌هـای کوتـاه بسیاری در ارتباط با عید پاک، زندگی مسیح و تعالیم او در مراسـم پیکـره مسـیح اجـرا می‌شد. از نگاه مسیحیان، عیسی مسیح حقیقت محض؛ و تنها راه رستگاری یـاد او بـود (کیندرمن، ۱۳٦۹؛ وینس، ۱۹۸٤).

شکل ۱۷ ارتباط دوسویه جامعه و کارناوال نمایشی، پیروزی ایزابل، بروکسل: ۱٦۱۵: نمایش‌های عید بشارت (مرکز تصویر) نشان داده می‌شود که دیانا و نوچه‌هایش او را دنبال می‌کنند و تولد حضرت مسیح (سمت چپ) با فرشته‌ای که روی بام نشسته است. (هارتنول، ۱۹۸۰)

نمایش و جامعه قرون وسطی تحت‌تأثیر فعالیت‌های دراماتیک امپراطوری شرق بـود (امروزه استانبول، ترکیه). تئاتر بیزانس با زنده‌نگاه داشتن ارزش‌هـای نمایشـی گذشـته

نقش مهمی در نزدیکی نمایش و جامعه بازی می‌کرد و این ارزش‌ها را به جامعه قرون وسطی و «تئاتر رنسانس» منتقل کرد (فرانک، ۱۹۶۰). تئاتر بیزانس اهمیت زیادی داشت زیرا امپراطور شرقی اجرای نمایش‌های گوناگون و کلاسیک یونان و روم را ادامه می‌داد. کمک امپراطور بیزانس به پیدایش نمایش‌های کلیسایی به این دلیل بود که سرگرمی‌های محبوب و معروف مانند میم‌های روم و نقالی‌های نمایش‌گونه بومی را زنده نگه می‌داشت. مهم‌ترین جنبه تأثیر بیزانس بر رشد نمایش غربی انتقال نسخه‌های دست‌نویس نمایشنامه‌های یونانی و رومی به جامعه قرون وسطی و رنسانس بود. دانشمندان بیزانسی از کارهای اشیل(٤٥٦-٥٢٥ ق.م)، سوفکل (٤٠٦-٤٩٦ ق.م)، ارسطو (٣٢٢-٣٨٤ ق.م) و نمایش‌های نیایشی مسیحیت کپی‌برداری کردند تا در دسترس جهان غرب باشد. به علت پیش‌زمینه‌های فرهنگی ـ اجتماعی و سیستم سیاسی امپراطوری شرق، نمایش‌های کلاسیک یونان و نمایش‌های کلیسا حفظ شد. با وجود حفظ نمایش‌های قرون وسطی و یونان، اماهنوز هم نمایش‌های یونانی، رومی و... وجود دارند که شناخته شده نیستند (هارتنول، ۱۹۸۰؛ شهریاری، ۱۹۸٦).

جامعه قرون وسطی نمایش غیرمذهبی (سکولار) را پابه‌پای نمایش‌های نیایشی گسترش می‌داد. نمایش‌های محلی و مضحکه که در آن‌ها رهبران کلیسا مورد انتقاد قرار می‌گرفتند سرشار از عناصر نمایشی بود که موضوعات جدید زندگی اجتماعی را منعکس می‌کرد (ویلسون و گولدفارب، ۱۹۹٤). گسترش نمایش غیرمذهبی (سکولار) به‌تدریج و نامنظم بود. نمایش‌های غیرمذهبی کاملاً در تضاد با نمایش مذهبی بود اما هر دو گونه از ساختار ایپزودیک و تکنیک‌های نمایشی مشترک در انتقال پیام به جامعه استفاده می‌کردند. مضحکه، سکولار به نظر می‌رسد از رویدادهای مرتبط با کلیسا مانند جشنواره احمق‌ها و جشنواره اسقف پسربچه تأثیر گرفته باشد. طبق نظریات ویلسون و گولدفارب، تمسخر بیشاپ یا خدای دلقک‌ها را کشیش‌های جوان انتخاب می‌کردند تا رهبران بالادست خود را در کلیسا مورد تمسخر قرار دهند (هارتنول، ۱۹۸۰؛ ملشینگر، ۱۳٦٦)

رابطه نمایش و جامعه به شدت تحت تأثیر پیدایش نمایش‌های مضحکه در مراسم کلیسا بود. نمایش مضحکه در جشنواره دلقک‌ها، راه را برای گسترش نمایش غیرمذهبی هموار کرد. در طول جشنواره دلقک‌ها، نمایشگران اجازه داشتند تا در کمال

وقاحت به طور زننده‌ای برقصند و با هجو موضوعات اخلاقی و مذهبی مراسم کلیسا، موعظه‌ها را مسخره کنند. چنین جشنواره‌های محبوبی، خوراکی برای نمایش غیرمذهبی با مواد هجوآلود در مورد زندگی کشیشان و افراد عادی مهیا می‌ساخت. محبوبیت این مضحکه‌های کوتاه که در مورد کشیش‌های احمق به‌عنوان شخصیت مرکزی بود به تدریج در بسیاری از ایالت‌های اروپایی مانند فرانسه و انگلیس در طول دوره پایانی قرون وسطی گسترش یافت. این سرگرمی‌های محبوب که از نمایش‌های محلی نشئت می‌گرفت بر محبوبیت جشن‌های قرون وسطی و نمایش‌های غیرمذهبی تأثیر گذاشت. بنابراین نمایش‌های مذهبی و نمایش‌های مضحکه با هم گسترش یافتند؛ زیرا دارای عناصر نمایشی قابل توجه و ساختار تماتیک و نشانه‌های مشترکی بودند. موضوعات، شخصیت‌ها و ساختار داستانی بسیاری از نمایش‌های میستری را می‌توان در نمایش غیرمذهبی جستجو کرد زیرا تعامل فعالی بین نمایشی مذهبی و نمایش غیرمذهبی (سکولار) در جامعه قرون وسطی وجود داشت (ناگلر، ۱۹۷٦؛ ویکهام، ۱۹۷٤)

تعامل مثبت و پویای بین نمایش و جامعه قرون وسطی مستقیماً با شکل و محتوای نمایش‌ها در ارتباط بود. شکل مذهبی نمایش بر تعامل بازیگر و تماشاگر تأثیر می‌گذاشت. نمایش‌های مذهبی شخصیت‌های کشیشان، مومنان فرمانبردار آنها و رابطه آنها با جامعه را از طریق انتقال پیام‌های مشخص کتاب مقدس، به تصویر می‌کشیدند (تایدمن، ۱۹۷۹). مورخین تئاتر، نمایش‌های کلیسایی را از نظر محتوا به سه بخش اصلی تقسیم می‌کنند: ۱) میستری یا «نمایش‌های سایکل»،۲) نمایش‌های معجزات[۱]، و ۳) نمایش‌های اخلاقی.

میستری یا نمایش‌های سایکل باعث نزدیکی بیشتری بین افراد جامعه و تولیدات تئاتری می‌شد زیرا داستان شگفت‌انگیز آفرینش را از داستان آدم و حوا، هابیل، قابیل و داستان نوح گرفته تا روز رستاخیز نمایش می‌داد. جامعه به رویدادهای نمایشی که با معجزات پیامبران مختلف خدا و شخصیت‌های مقدس در ارتباط بود، اولویت می‌داد. جامعه قرون وسطی عمیقاً بر این اعتقاد بود که افرادی که به‌عنوان عبادت‌کنندگان

۱. Miracle

فرمانبردار خداوند و عیسی مسیح شناخته می‌شوند مورد شفاعت قرار می‌گیرند. به علاوه، این‌گونه تولیدات تئاتری، که بازتابی از داستان‌های کتاب مقدس بود، در بهار و تابستان اجرا می‌شد و میزان پای‌بندی جامعه به اصول اصلی کاتولیسم را تقویت می‌کرد. (هارتنول، ۱۹۸۰؛ ناگلر، ۱۹۷٦)

زمان تاریخی نمایش‌های سایکل همان زمان کتاب مقدس بود اما شخصیت‌های داستان در زمان قرون وسطی قرار داشتند. برای مثال، سربازهای رومی لباس سربازهای دوره قرون وسطی و کشیشان بلندمرتبه یهودی ردای اسقف‌های کاتولیک را می‌پوشیدند. خداوند لباسی مانند امپراطور یا پاپ داشت و فرشتگان ردای کلیسا را می‌پوشیدند که بال‌هایی به آن اضافه می‌شد (ویکهام، ۱۹۷٤؛ وینس، ۱۹۸٤). ارائه شخصیت‌ها و رویدادهای نمایش در یک زمان معین و مشابه مردم عادی، شخصیت‌هایی مانند یوسف، نوح، ابراهیم، اسحاق و حتی مریم باکره را برای جامعه قرون وسطی ملموس‌تر و عینی‌تر می‌کرد (ویکهام، ۱۹۷٤؛ وینس، ۱۹۸٤). ابراهیم و اسحاق نه تنها شبیه یهودیان عهد عتیق (پیامبران یهودی) تصویر نمی‌شدند بلکه شبیه سرف‌های مسیحی قرون وسطی بودند. شخصیت‌های عهد عتیق از قدیسانی صحبت می‌کردند که هنوز به دنیا نیامده بودند. این‌گونه جابه‌جایی در زمان نابهنجاری تاریخی[۱] نامیده می‌شود و بسیار مورد توجه قرار می‌گرفت و نمایش‌های میستری پر بود از این‌گونه بی‌دقتی‌های تاریخی در زمان، فضا و لباس. نابهنجاری تاریخی در صحنه‌پردازی عمدی بود و این مسئله به مفهوم زمان در مذهب مسیحیت برمی‌گشت که سعی در ارائه جهان غیرمادی برروی صحنه داشت (بنکس و مارسون، ۱۹۹۸)

نمایش‌های معجزات (سایکل) شکل دیگری از نمایش نیایشی بود که اشتراکاتی با نمایش‌های میستری داشت. هر دوگونه از یک تکنیک نمایشی استفاده می‌کردند؛ اما نمایش معجزات (سایکل) براساس زندگی قدیسان و نمایش‌های میستری در ارتباط با داستان کتاب مقدس بود مانند داستان‌های پیامبران آسمانی، آفرینش و یا رستاخیز. با وجود این اختلاف، برخی از محققین تفاوتی بین آنها قائل نیستند. به هرحال،

۱. anachronism

معروف‌ترین موضوع در نمایش‌های سایکل، موضوعات مربوط به مریمم مقدس و قدیس نیکولاس بود. (ناظرزاده،/ ۱۹۸۹)

هدف نمایش اخلاقی، آموزش نکته‌ای اخلاقی از طریق شخصیت‌های موجود در نمایش بود که جامعه را از پیامد پایبند نبودن به ارزش‌های مذهبی آگاه می‌کرد. پروتاگونیست (شخصیت اصلی) سفری معنوی مشابه سفر مسیح در ایستگاه‌های نمایش داشت تا یادآور رستگاری و سعی در توبه باشد. با وجود این، برخی از محققین، در این مورد بحث می‌کنند که آیا این‌گونه نمایش در رده نمایش مذهبی طبقه‌بندی می‌شود یا نمایش غیرمذهبی (سکولار)؛ زیرا نمایش‌های اخلاقی با موضوعاتی سروکار داشت که از نیروهای خوب و شیطانی استفاده می‌کرد تا خیر را در برابر شر و وسوسه‌های انسانی آزمایش کند. شخصیت نمادین اصلی در نمایش‌های اخلاقی مرد یا زنی فراواقعی (غیرمعمول) مانند قدیسان یا شخصیت‌های کتاب مقدس که در نمایش‌های میستری و معجزات ظاهر می‌شدند نبودند. ویژگی مهم نمایش‌های اخلاقی که در نمایش‌های رنسانس دوباره ظاهر می‌شود کشمکش بین نیروهای مخالف است، خوبی و دیگری شیطان. روح شخصیت اصلی باید یکی از آن‌ها را برگزیند. گره نمایشی و برخورد بین دو طرف ممکن است بین خداوند و شیطان یا یک فرشته خوب و فرشته بد باشد. در هر صورت، طرفین نبرد در جنگ برای تصاحب روح بودند و این مبارزه، عنصر حیاتی نمایش، در این گونه از نمایش‌ها بود (ویلسون و گولدفارب، ۱۹۹٤).

محتوای نمایش‌های مذهبی و غیرمذهبی (سکولار) بازتاب دهنده داستان‌های متنوعی بودند اما ارتباط تنگاتنگی با ارزش‌های نمایشی تئاتر گذشته داشتند چرا که رابطه متقابل بین تئاتر کمدی یونان و روم و بازیگران دوره گرد نمایش مضحکه در جامعه قرون وسطی ادامه پیدا کرد. تئاتر قرون وسطی از ارزش‌های نمایشی گذشته روی‌گردان نبود گرچه موضوعات جدید نمایش تعالیم مسیحیت را با تکیه بر رستگاری و نمایش‌های مذهبی گوناگون منعکس می‌کرد. تعزیه حضرت مسیح شکل مهمی از نمایش کلیسا بود و سنت‌های نمایشی گذشته را از نظر تعامل پویا بین نمایش و جامعه منعکس می‌کرد. محبوبیت «تعزیه‌های حضرت مسیح» که به شیوه کارناوالی اجرا می‌شدند، به علت آشنایی و نیازهای حیاتی جامعه برای رسیدن به رستگاری به وسیله

این‌گونه تجربه‌های جمعی بود. با وجود این «تعزیه حضرت مسیح» و نمایش‌های مذهبی گوناگون از دوره‌ای به دوره دیگر برای تبلیغات مذهبی منتقل می‌شدند. با این همه، رابطه بین نمایش و نیازهای معنوی جامعه از بین نرفت زیرا نمایش ابزاری آموزشی و ارتباطی در دست رهبران مذهبی بود (هانیگر،۱۹٦۱).

این تداوم فعالیت‌های نمایشی نشان می‌دهد که میراث فرهنگی گذشته در شکل‌های جدید نمایش مذهبی استفاده و گنجانده می‌شدند تا ارتباط جامعه و نمایش را زنده و پویاتر نگه دارند. فاکتورهای اساسی دیگر در پیوند دوسویه و مثبت میان نمایش و جامعه قرون وسطی به ارتباط مستقیم بین اعتقاد مذهبی بازیگر و تماشاگر در درون یک دستگاه مشخص اعتقادی مرتبط می‌شود. (شکل ۱۸). بازیگر و اجراکننده نمایش مذهبی یک نفر بود بنابراین، این وحدت این امکان را به وجود می‌آورد تا نمایش تبدیل به فعالیت جمعی پویا برای جذب کل جامعه شود. (هاردیسون، ۱۹٦۵).

شکل ۱۸: صحنه‌ای از تعزیه والنسین، ۱۵٤۷: شکل بالا رویداد به صلیب کشیدن را از محل صلیب تا شهادت مسیح در مقبره نشان می‌دهد و بعدها یک تابوت که به قدر کافی بزرگ بود تا یک بازیگر را تا زمان دوباره زنده شدن مسیح حمل کند، اضافه شد. (کیندرمن، ۱۳٤۹)

به طور خلاصه، می‌توان نتیجه گرفت که تعامل دوطرفه جامعه قرون وسطی با

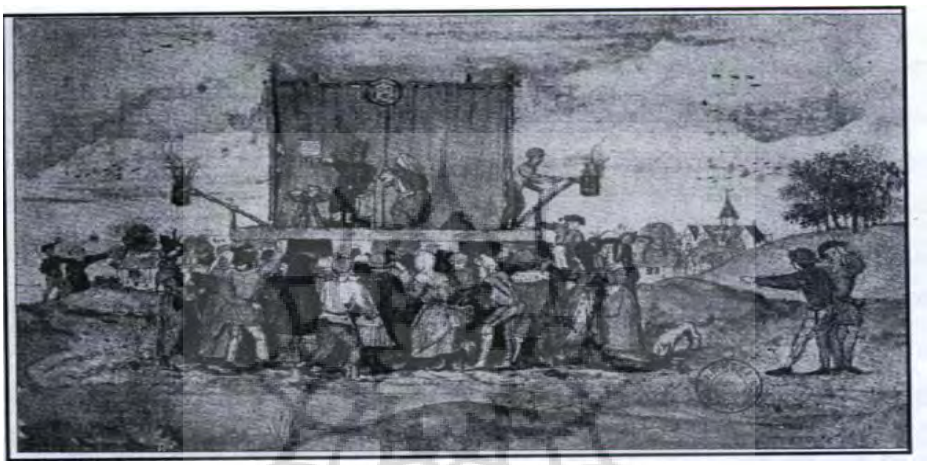
فعالیت نمایشی مانند تئاتر اولیه یونان، از قدرت مذهب و نفوذ آن در جامعه سرچشمه می‌گیرد. مضامین مذهبی تئاتر، انسان دوره قرون وسطی را تشویق به بیان نیازهای حیاتی‌اش از طریق فعالیت نمایشی می‌کرد. در بخش بعدی، این مقاله برروی تعامل دوسویه بازیگر و تماشاگر در نمایش قرون وسطی تمرکز می‌کند و به بیان ارتباط نزدیک بازیگر و بازیگری در کنار تماشاگر با آیین‌های مسیحی و شکل‌های جدیدتر جشن‌ها می‌پردازد. با این همه، بررسی رابطه بازیگر ـ تماشاگر و مطالعه نمایش قرون وسطی و شرایط فرهنگی جامعه نشان می‌دهدکه در هیچ کجا از تاریخ تئاتر غرب نمی‌توان شکافی بزرگ بین نمایش و تماشاگر پیدا کرد. رشد تئاتر، چه مذهبی و چه غیرمذهبی ارتباط نزدیکی با حمایت مذهب و سیستم سیاسی جامعه داشت. میان زوال یک فرم تئاتر و پیدایش فرم دیگر، ـ حتی اگر متفاوت بودند- همیشه گونه‌ای از ارتباط و تعامل میان تئاتر گذشته، مذهب، سیستم سیاسی و محتوای نمایش وجود داشته است (مکی، ۱۳۷٤؛ ستاری، ۱۳۷٤).

بازیگر و تماشاگردر «تئاتر قرون وسطی»

شکوفایی هنر بازیگری و شناخت انتظار تماشاگر از ۳ طریق صورت می‌گرفت: ۱) موضوع نمایش مذهبی، ۲) محیط تئاتری، و ۳) شیوه بازیگری نوازنده‌ها و نمایشگران دوره‌گرد که نمایش غیرمذهبی (سکولار) اجرا می‌کردند (شکل ۱۹). از نظر موضوع، نمایش قرون وسطی به شدت مذهبی بود زیرا نمایش‌های نیایشی در ابتدا در صومعه‌ها و کلیساهای کوچک به عنوان بخشی از آیین‌های مذهبی توسط کشیشان و خواننده‌های کر پسر اجرا می‌شد اما نمایش غیرمذهبی (سکولار) از جشن‌های مسیحی که از سوی بازیگران نیمه حرفه‌ای اجرا می‌شد و زندگی کشیشان را مورد انتقاد قرار می‌داد، سرچشمه گرفت.

در دوره ابتدایی قرون وسطی، بازیگران گمنام هنر بازیگری را زنده نگاه داشتند. آن‌ها میم‌ها و نمایش‌های محلی گوناگونی اجرا می‌کردند. رهبران کلیسا از بازیگران میم‌ها انتقاد می‌کردند و حضور پرستش کنندگان را در تئاتر ممنوع کرده بودند اما

دشمنی و مخالفت جدی و حقیقی میان سران کلیسا با نمایشگران تئاتر کمدی وجود داشت. بازیگران آماتور، نمایش‌های میم و مضحکه (فارس) اجرا می‌کردند زیرا تماشاگران از این نوع نمایش‌های غیرمذهبی لذت می‌بردند. در نتیجه، این نمایش‌ها محبوب مردمی شدند و بازیگران نمایش‌های مضحکه (فارس) سنت‌های نمایشی خود را به نسل بعدی انتقال دادند.



شکل ۱۹: نوازنده‌ها و بازیگران دوره‌گرد. یکی از سنت‌هایی که بر نمایش غیرمذهبی (سکولار) تأثیر گذاشت و در قرون وسطی گسترش یافت نوازنده‌های دوره‌گرد بودند که در فضاهای موقتی گاهی اوقات در خیابان و یا در یک دکه اجرا می‌کردند. این طرح بعد از قرون وسطی در سال ۱۵۹۸ کشیده شده است و نشان می‌دهد که سنت بازیگران دوره‌گرد به خاطر تقاضای تماشاگران ادامه یافته است. (ویلسون و گولدفارب، ۱۹۹٤)

هنرمندان معروف کمدی و بازیگران مانند آکروبات‌ها، هنرمندان تقلید، تربیت کنندگان حیوانات، کشتی‌گیران، بازیگران میم، و نقالان، بذرهای فعالیت‌های تئاتری را در سراسر دوره قرون وسطی می‌پاشیدند. اسناد موجود نشان می‌دهد که اجرای نمایشگران دوره‌گرد، ساده و ناقص بوده است؛ اما این اجراکنندگان تئاتری منابع زنده اصلی انتقال سنت‌های نمایشی گذشته به مردم عادی بودند. اجراکنندگان نمایش و

بازیگران میم از سوی مسئولان حکومتی و ثروتمندان حمایت نمی‌شدند بنابراین مجبور شدند به گروه‌های کوچک و گروه‌های دوره‌گرد تقسیم شوند و نمایش‌های کوتاه خود را هر جا که تماشاگر مشتاقی می‌یافتند اجرا می‌کردند (تایدمن، ۱۹۷۹؛ ویکهام، ۱۹۷٤).

مسئولان کلیسا تمام بازیگران را، در دوران تاریکی (۱۰۰۰ ـ ٤٦۷)، محکوم کردند. اجراکنندگان سیار به عنوان دروغگویان و متقلبین بدنام عنوان می‌شدند؛ کشیشان افراطی آن را دوستان شیطان که استعداد نمایش را به انسان‌های گمراه از راه درستی و شرافت آسمانی داده بود، می‌خواندند (ناگلر، ۱۹۷٦). در اروپای شمالی‌گونه دیگر از اجراکنندگان نمایش‌های کوتاه که به‌صورت پیاده اجرا می‌کردند (اسکاب) نقالی نمایشی را ادامه می‌دادند. اسکاب آوازخوان و راوی قهرمانان اسطوره‌ای بود. این نوع نقالی نمایشی به عنوان حافظ اصلی تاریخ قبیله‌ای و میراث فرهنگی گذشته، به درجه بالایی از احترام در جامعه خود دست یافت. اجراکنندگان آسمانی روایت‌های نمایشی و آهنگ‌ها به جایگاه برجسته‌ای رسیدند زیرا اتفاقات حماسی گذشته پرافتخار و قربانی شدن فراقهرمانان شاعر را اجرا می‌کردند. قبایل اطراف آلمان به مسیحیت گرویدند بنابراین دوباره اسکاب‌های محترم، مانند بازیگران میم، به عنوان دوست شیطان شناخته شدند و توسط کلیسا محکوم شدند. برخلاف کلیسای کاتولیک، در سرزمین‌های بیزانس تلاش‌هایی برای جذب اجراکنندگان تئاتر کفار برای سرگرم کردن جامعه صورت می‌گرفت (براکت، ۱۹۹۱). جنگ‌های صلیبی باعث ارتباط جهان غرب با بیزانس شد. در نتیجه شیوه بازیگری شکوفا شد و از فعالیت‌های نمایشی بیزانس تأثیر گرفت (وینس، ۱۹۸٤؛ ویکهام، ۱۹۷٤).

در طول دوره پایانی قرون وسطی، شرایط تغییر کرد و اجراکنندگان نمایش‌های مذهبی توسط کلیسا و اعضای اتحادیه‌های صنفی و تجاری حمایت شدند. بازرگانان این شانس را هم داشتند که به تولیدات تئاتری کمک کنند و به‌عنوان بازیگر در آن‌ها بازی کنند در حالی که اشراف‌زادگان در نمایش‌های مذهبی بازی می‌کردند. مدیران صحنه، نمایشنامه‌نویسان و بازیگران اجرای نمایش را از دست کشیشان و مردم عادی گرفتند، اما آنان که دارای استعداد نمایش بودند و مشتاق انتقال پیام‌های مذهبی به مردم بودند، می‌توانستند در تولیدات نمایشی شرکت کنند (هارتنول، ۱۹۸۰). اجراکنندگانی

که به مسیحیت اعتقاد داشتند و طبق آن چه گفته شده بود، عمل می‌کردند، به خاطر ترویج مذهب احترام فراوانی به دست می‌آوردند (ناظرزاده، ۱۹۸۷).

عشای ربانی و مراسم سوگواری مسیح راه را برای پیدایش بازیگران مذهبی و آماتور هموار کرد زیرا هیچ شانسی برای آموزش و یادگیری شیوه بازیگری از اجراکنندگان آموزش دیده نمایش کفار یا تئاترهای بت‌پرست روم وجود نداشت. شیوه بازیگری براساس آیین‌های مسیحی بود که توسط کشیشان و روحانیون که معمولاً لباس رسمی کشیشان را می‌پوشیدند و از تکنیک‌های نمایشی متنوع برای انتقال پیام آسمانی به تماشاگرانشان استفاده می‌کردند اجرا می‌شد (وینس،۱۹۸٤). با حاکمیت کلیسا عناصر نمایشی زیادی وارد جشن‌های سالانه برای شگفت‌انگیز کردن و زنده نگه داشتن آن‌ها برای تماشاگران شد. در کلیسا دو نوع مراسم برگزار می‌شد، عشای ربانی[1] و ساعات نماز در کلیسا[2]. ساعات نماز شامل مقدمه و آیین مقدس نان و شراب و مقدمه شامل عبادت، موعظه، خواندن کتاب مقدس و سرودهای (مزبور) مذهبی بود. اپیزودهای نمایشی کمی وارد عشای ربانی شد اما خشک و غیرمنعطف بود، زیرا آیین مقدس (نان و شراب) به عنوان مرکز اصلی عبادت غیرقابل تغییر بود. ساعات نماز (از حفظ خواندن مناجات یا عبادت‌ها که شامل سرود مذهبی و شعر است) در احیای نمایش اهمیتی بسیار زیاد داشت. محتوای آن‌ها از روزی به روز دیگر تغییر می‌کرد و شامل هیچ‌گونه عمل مذهبی نبود. مراسم ساعات نماز عناصر نمایشی را بسیار راحت‌تر از عشای ربانی در خود جای می‌داد (ملشینگر، ۱۳٦٦). سران کلیسا به محبوبیت فعالیت‌های نمایشی و رابطه عمیق‌اش با مفاهیم آیین‌های مذهبی پی بردند بنابراین کشیشان اولین اجراکنندگان نمایش‌های مذهبی برای ترویج داستان‌های کتاب مقدس در مراسم کلیسا از طریق نمایش‌های کوتاه شدند. در نتیجه اجراکنندگان تئاتری اکثر نمایش‌های کوتاه کلیسا را در این مراسم اجرا می‌کردند. سران کلیسا بازیگران نمایش‌های مذهبی را محترم می‌شمردند اما بازیگران نمایش‌های غیرمذهبی در کلیسای

---

۱. Mass

۲. Hours

کاتولیک جایی نداشتند (ویکهام، ۱۹۷٤).

شمایل های مذهبی و وسایل نمادین کلیسا، کمکی به نوع بازی بازیگر بود. نویسندگان کلیسا شروع به نمایشی‌کردن داستان‌های کتاب مقدس به منظور گویاکردن آموزه‌های دینی به وسیله عناصر صحنه‌ای کردند. به این نکته باید اشاره کرد که نشانه‌های مذهبی در تولیدات تئاتری دارای اهمیت زیادی بودند. نمونه‌های گسترده‌ای از علائم بصری مانند لباس رسمی کشیشان، محراب، مجمر وجود داشت و به طور مثال کلیدهای پادشاهی با حضور کبوتر و قدیس پیتر همراه با مریم مقدس و روح القدس تداعی می‌شد. این عناصر بصری ارتباط با شخصیت‌های نمایش را راحت‌تر می‌کرد. (براکت، ۱۹۸٤؛ سخنور، ۱۹۹٤)

به نظر می‌رسد هنر بازیگری از آیین‌های مذهبی گوناگون در قطعه‌های موسیقایی مشخص رشد کرده است که تراپ[۱] نامیده می‌شد و از سوی کشیشان و خواننده‌های کر پسر در کلیسا اجرا می‌شدند. پیدایش بازیگر تئاتر به طور سنتی از تراپ‌ها ریشه می‌گیرد که به مراسم عید پاک اضافه شده بودند و با این آهنگ آغاز می‌شدند: فرشتگان: ای مسیحیان در مقبره که را می‌جویید؟ و متن در مورد رستاخیز عیسی مسیح هنگامی که همه مریم‌ها به ملاقات مقبره او می‌روند است (شکل ۲۰). متن بعدی از حفظ خواندن به صورت سوال و جواب بود. آهنگ‌های کوتاه مذهبی توسط ۲ گروه اجرا و خوانده می‌شدند اما اجرا شامل بازیگران مستقلی که به شخصیت‌ها هویت دهند مثل فرشته‌ها و روح‌القدس نبود. با این وجود آهنگ‌های مذهبی، مانند نمایش یونان، سرمنشأ پیدایش بازیگران مسیحی که با همکاری تماشاگران آواز می‌خواندند، بود (هانیگر، ۱۹٦۱؛ هاردیسون، ۱۹٦۵).

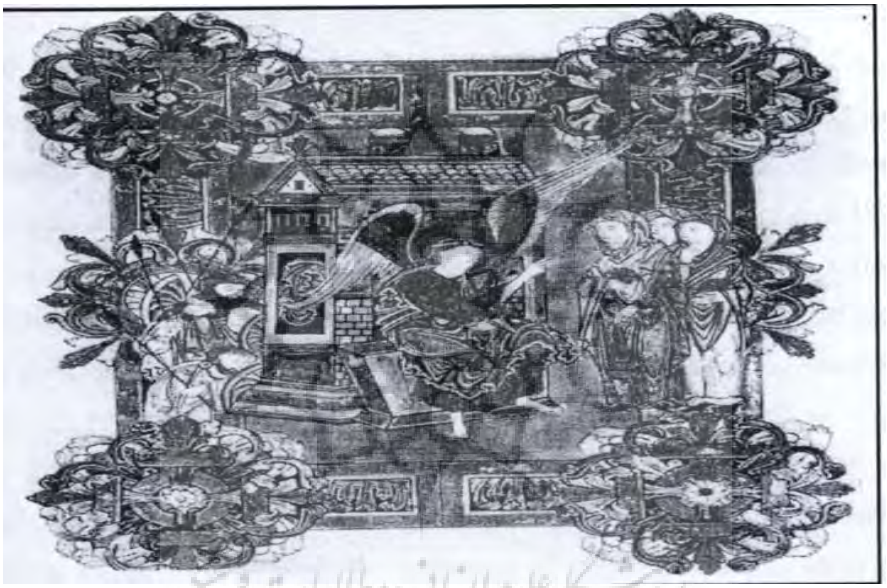
تماشاگران با گفتن هاللویا [۲] به آوازخوانان یا گروه کر پاسخ می‌دادند. پس از پیچیده شدن بخش موسیقی مراسم کلیسا، مانند نمایش‌هایی که در جشنواره دیونیزوس اجرا می‌شدند، مقدمه تراپ‌ها (یا تحریف متن موجود) به قطعات کرال قبلی اضافه شد.

---

۱. tropes

۲. Halleluiah

دیالوگ نمایش که در آهنگ‌های سوال و جوابی کلیسا وجود داشت به‌تدریج میان رهبر گروه کر و دیگر اعضای گروه و تماشاگران گسترش یافت. به نظر می‌رسد شیوه بازیگری در نمایش کلیسایی همراه با تغییرات موسیقی نیایشی گسترش یافت. قطعه موسیقایی تراپ به زبان لاتین به مراسم اضافه شد. بعدها اشعاری برای این قطعات نوشته شد. اسناد قرون وسطی نشان می‌دهد که اجراهای مذهبی توسط سه بازیگر که ملاقات سه مریم با مقبره مسیح را اجرا می‌کردند به نمایش در می‌آمد (براکت، ۱۹۸٤).



شکل ۲۰: دوره بندیکت اتلوود (۹۷۵-۹٦۵ میلادی)، اسقف وینچستر انگلستان، موزه بریتانیا. سه مریم نشان داده می‌شود که در مقبره با فرشته روبرو می‌شوند. به نظر می‌رسد نمایش کلیسایی از تغییراتی که در موسیقی نیایشی اتفاق شکل بالا به وجود آمد رشد کرد. قطعه موسیقایی[1] به مراسم اضافه شد و بعدها اشعاری برای این قطعات نوشته شد. مورخین بیان می‌کنند که تراپ مریم‌ها و فرشتگان حول و حوش ۹۲۵ میلادی اجرا می‌شده است. (کیندرمن، ۱۹۸۹)

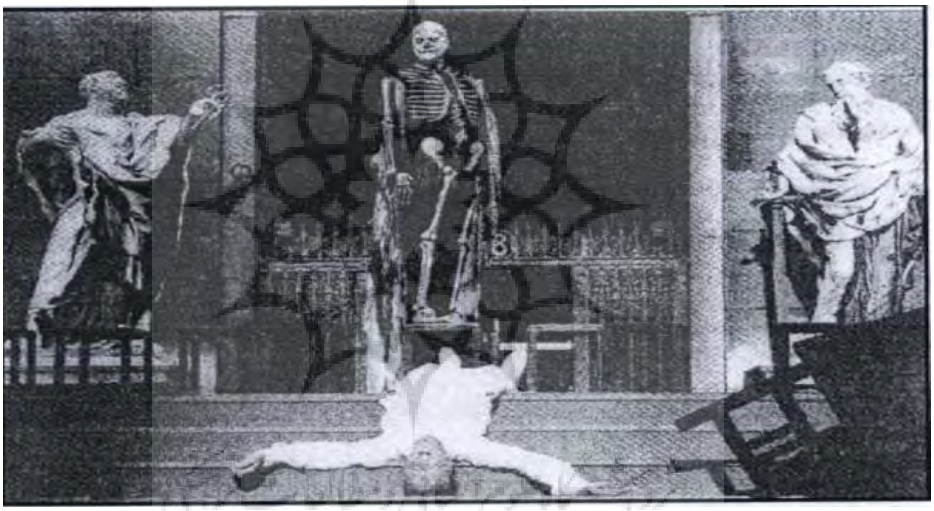
۱. *Trope*

بازیگران میستری و میراکل و نمایش‌های اخلاقی قرون وسطی به زبان مـردم عـادی حرف می‌زنند. نمایش‌های میستری به زبان مردم عادی نوشته می‌شد و صحنه آن‌هـا در فضای باز قرار داشت بنابراین، اجراکنندگان نمایش‌ها این شانس را داشـتند تـا از همـه تماشاگران و از نسل‌های مختلف نظرخواهی کنند. جنبه دیگر محبوبیت نمایش میستری این است که بیشتر از سوی کشیشان و مردم محلی اجرا می‌شـد تـا بـازیگران تئـاتر. در نمایش‌های مذهبی، تماشاگران می‌توانستند داستان‌های گذشته کتاب مقدس را با شرایط فعلی قرون وسطی مقایسه کننـد. کشیشـان و نخبگـان اجتمـاع از زبـان لاتـین اسـتفاده می‌کردند و به‌کارگیری این زبان در نمایش‌های مذهبی مانع رابطه مثبت میان اجراکننـده و جمعیت محلی می‌شد. ترجمه کتاب مقدس به زبان‌های دیگر باعث شد تا زبان لاتین در نمایش‌های کلیسایی تبدیل به زبان محلی مردم عادی به منظور راحت‌ترکـردن عمـل ارتباط و انتقال مفاهیم به ملیت‌های مختلف شود. برای انتقال پیام‌های گونـاگون کتـاب مقدس بازیگران قرون وسطی اجازه داشتند از زبان محلی خود استفاده کنند تا بـر درک تماشاگران و مردم محلی تأثیر بگذارند (تایدمن، ۱۹۷۹).

بازیگران از روش‌های نمایشی منعطف جدید که «ساختار ایپزودیک» نامیده مـی‌شـد استفاده می‌کردنـد تـا نگرشـی جدیـد را بـه هنـر بـازیگری بیاورنـد. نمـایش یونـان و تراژدی‌های روم دارای «ساختار بحران» بودند که در آن شیوه بازیگری تابع وحدت‌های زمان و مکان و کنش بود اما «ساختار ایپزودیک» این شانس را بـه بـازیگر مـی‌داد تـا از قیدوبنـدهای ایـن قـوانین سـخت رهـایی یابـد. سـاختار ایپزودیـک اجـرا، اجراکننـده نمایش‌های کلیسایی را قادر می‌ساخت تا خلاقیـت بیشـتری در ارائـه پیـام نمـایش بـه تماشاگران به خرج دهد که این نوع شـیوه بـازیگری بـرروی تئـاتر الیزابـت نیـز تـأثیر گذاشت. مفهوم «ساختار ایپزودیک» نمایش قرون وسطی و صحنه سـکویی آن بـر روی موضوع و فضای اجرا نیـز تـأثیر گذاشـت. (کینـدرمن، ۱۹۸۱؛ براکـت، ۱۹۹۱؛ ویـنس، ۱۹۸٤)

وجود چهره‌های نمادین و شخصیت‌های تمثیلی در نمایش، برروی شـیوه بـازیگری تأثیر می‌گذاشت. در این‌گونه نمایش‌هـا، اجراکننـده تئـاتر بیشـتر مسـائلی ماننـد طمـع،

خوبی، مرگ و زیبایی را نمایش می‌داد تا شخصیت‌های مذهبی، واقعی و شخصیت‌های پیشرو در مذهب مسیحیت (شکل ۲۱). داستان درباره یک کشمکش نمایشی بین دو نیروی مخالف، یکی خوبی و دیگر شیطان می‌چرخد. «مثل هر کس»[۱] برجسته‌ترین نمایش اخلاقی از نظر بازیگری، به علت تأثیر زیادی که بر ارتباط بازیگر و تماشاگر می‌گذاشت، محبوبیت فراوانی پیدا کرد. برای درک محبوبیت این نمایش و تأثیر آن روی نمایش‌های غیرمذهبی (سکولار) به بررسی مفهوم نمایش نیازمندیم. در اجرای «مثل هر کس» تماشاگران به شرکت در عمل نمایشی برای پی‌بردن به نتیجه پیروزی اخلاقی تشویق می‌شوند (کالینز، ۱۹۷۱).



شکل ۲۱: نمایش مثل هر کس (every man) معروف‌ترین نمایش اخلاقی قرون وسطی است. این شکل اقتباس آسمانی آن است که هر ساله در خارج کلیسای جامع سالزبورگ دراتریش اجرا می‌شده است. این نمایش داستان مثل هر کس است که مرگش فرا رسیده است. هدف اصلی این نمایش آموزش این مسئله است که افکار انتزاعی دارای شخصیت هستند: مرگ، کردار نیک و غیره. «مثل هر کس» سعی می‌کند تا از مرگ نجات یابد و سپس تلاش می‌کند تا دیگران را با خود همراه سازد اما آنان

۱. every man

خواسته او را رد می‌کنند به جز کردار نیک. (ویلسون و گولدفارب، ۱۹۹٤)

محبوبیت نمایش اخلاقی با مبارزه میان خوبی و بدی مرتبط می‌شود در نتیجه، این کشمکش تماشاگر را جذب نمایش می‌کند. «مثل هر کس» شخصیتی تمثیلی است که به‌وسیله فرستاده‌ای از سوی خداوند مطلع می‌شود که به زودی خواهد مرد زیرا زندگی زمینی او به پایان رسیده است. او آماده مرگ نیست اما سفر او طبق دستور فرشته‌ای باید انجام شود. او از زیبایی، خوبی‌های دنیوی، خویشاوندان (خویشاوندان نزدیک) – شخصیت‌های متعددی که هر کدام یک ایده انتزاعی به او می‌دهند– درخواست می‌کند که او را همراهی کنند اما همه او را ترک می‌کنند به جز اعمال نیک. اعمال نیک او را در جهان بعدی همراهی می‌کنند. نکته اخلاقی برای تماشاگران این است که این اعمال نیک هستند که از روح انسان پشتیبانی می‌کنند. «مثل هر کس» محبوب‌ترین نمونه نمایش اخلاقی باقی ماند زیرا طرح آن خط داستانی جدیدی به نمایش غیرمذهبی (سکولار) داد که درباره نبرد دراماتیک میان دوطرف برای به‌دست آوردن روح انسان مانند خدا و شیطان، روح گنهکار و فرشته نگهبان بود (کیندرمن، ۱۹۸۹). کریستوفرمارلو درگیری میان شیطان و نیروهای مثبت را در نمایش غیرمذهبی (سکولار) دوباره تعریف کرد و شکسپیر در بسیاری از نمایشنامه‌هایش به منظور جلب‌نظر تماشاگران آن را گسترش داد (ویلسون و گولدفارب،۱۹۹٤).

تماشاگران قرون وسطی مشتاق تماشای نمایش‌های مضحکه (فارس) و غیرمذهبی (سکولار) بودند زیرا محتوای نمایش رابطه‌ای قوی و دوطرفه با زندگی روزمره مردم عادی داشت که فساد کشیشان دورو و رابطه جنسی آن‌ها با زنان شوهردار را مورد انتقاد قرار می‌داد. به عبارت دیگر، نسل کشیشان جوان‌تر مقامات بالاتر کلیسا را مسخره می‌کردند و وظایف مذهبی آن‌ها را که در عشای ربانی و ساعات نماز اجرا می‌شد به سخره می‌گرفتند. در حقیقت فعالیت‌های نمایشی غیرمذهبی از آیین‌ها مضحکه ریشه می‌گیرد (فرانک،۱۹٦۰). تئاترهای غیرمذهبی (سکولار) در روستاها و مکان‌های عمومی برای مردم عادی از سوی بازیگران سیار اجرا می‌شدند و بر انتظار تماشاگران به منظور مهم شمردن محتوای جدید نمایش تأثیر می‌گذاشتند (شکل۲). عناصر بومی و مضحکه (فارس) نمایش‌های سایکل نشان می‌دهد که تعامل فعالی بین نمایش مذهبی و

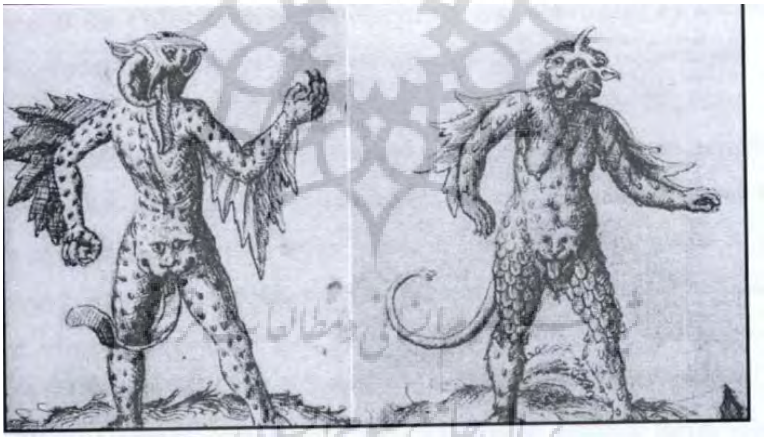
غیرمذهبی در دوره ابتدایی قرون وسطی وجود داشته است. با این وجود حاکمان و اشراف مشتاق تماشای نمایش‌های غیرمذهبی بودند که توسط بازیگران با صلاحیت در مکان‌های سلطنتی اجرا می‌شد (وینس، ۱۹۸٤؛ هارتنول، ۱۹۸۰).

نوازندگان موسیقی در اکثر تولیدات تئاتری قرون وسطی مطرح بودند و پیش از پرولوگ می‌نواختند. موسیقی به دفعات تا قبل از آماده شدن بازیگران برای شروع نمایش نواخته می‌شد. طبق دستورات صحنه، در طول نمایش، یک گروه کر از فرشتگان که شامل خوانندگان کر پسر بود و معمولاً در خانه بهشتی دیده می‌شدند سرودهای مذهبی می‌خواندند. فرشتگان با ترومپت فانفر می‌نواختند تا اعلامیه خداوند را اعلام و معرفی کنند و بین صحنه‌ها که با موسیقی سازی یا آوازی پر می‌شد حرکت می‌کردند. اکثر نمایش‌ها شامل تعدادی آهنگ بود که با آهنگ‌های غیرمذهبی که توسط یک نفر اجرا می‌شد و سرودهای مذهبی که توسط یک گروه خوانده می‌شد متفاوت بود. گاهی نام و محتوای آهنگ در متن وجود داشت. هنگام اجرای گفتگو نمایشی یا قسمت آوازی نوازنده‌ها برای تقویت تداوم کنش نمایشی موسیقی‌سازی می‌نواختند. با این وجود، نوازنده‌های دوره‌گرد و موسیقی‌دانان به عنوان دستیار بازیگران استخدام می‌شدند تا تماشاگران را در طول آنتراکت‌ها و پایان نمایش سرگرم نگه دارند (براکت، ۱۹۸٤؛ وینس،۱۹۸٤).

تماشاگران، شرکت کنندگان فعالی بودند زیرا کاملاً از محتوای نمایش‌ها آگاه بودند و به کنش نمایشی کمک می‌کردند (کیندرمن، ۱۹۸۹). تماشاگران از عناصر نمادین مانند لباس و ماسک‌ها آگاهی داشتند بنابراین با هنر بازیگری از طریق هویت‌بخشی با عناصر و شخصیت‌ها ارتباط برقرار می‌کردند. هر شخصیت مهم، انسان یا موجود آسمانی، دارای یک نماد یا نشانه بود، برای مثال یک دیو با سرهای حیوانات، دم‌ها، شاخ‌ها و چنگال‌ها ظاهر می‌شد و یا شیطان بسیار خلاقانه و تخیلی تصویر می‌شد. برای کمک به هنر بازیگری و فراهم کردن رابطه‌ای جذاب‌تر، شیطان‌های دوره قرون وسطی لباس مفصلی می‌پوشیدند. آن‌ها از ماسک‌های گوناگونی استفاده می‌کردند تا این نکته را بیان کنند که شیاطین با چهره‌ها و صورت‌های مختلفی ظاهر می‌شوند تا انسان را از راه راست گمراه کند (شکل ۲۲ و ۲۳). بازیگر به شیطان (ساتان) که از دهانه جهنم بیرون می‌آمد شخصیت می‌داد. مسیحیان این نکته را تبلیغ می‌کردند که خداوند باید از انسان بخواهد

که از ارواح شیطانی به‌خاطر ترس از جهنم دوری کنند در حالی که فرمانبرداران مطیع باید همیشه به یاد بهشت به عنوان بخشش و نعمت خداوند باشند. این ایده‌ها از طریق عناصر بصری ترویج داده می‌شد و بازیگران تئاتر در نمایش‌های قرون وسطی از لباس و ماسک برای نشان دادن اعتقادات مسیحی استفاده می‌کردند (تایدمن، ۱۹۷۹).

شکل ۲۲: ماسک شیطان دوره قرون وسطی برگرفته از[1]. سر حیوانی از شاخ‌های خمیده و گوش‌های الاغ. (هارتنول، ۱۹۸۰)



شکل ۲۳: شیاطین دوره قرون وسطی. شیطان بل[2] (چپ) و استرو[3] (راست). طراحی با مداد از یک نسخه خطی متعلق به سال ۱۵۳۹، زوریخ. لباس پیچیده با شاخ‌ها و

۱. *Tyrol*
۲. *Bell*
۳. *stroh*

ماسک‌های حیوانی. (هارتنول، ۱۹۸۰)

برای مثال، جهنم و هم زمان با آن بهشت به عنوان بخشی از پیام نمایش قرار گرفتند تا این نکته بیان شود که تنها دو راه در شروع و پایان هر کنش نمایشی وجود دارد. از تماشاگران خواسته می‌شد اگر می‌خواهند توسط عیسی مسیح نجات یابند باید به این دو عنصر حیاتی توجه کنند. تماشاگران معنی عناصر بصری را می‌دانستند زیرا به بازیگران برای انتقال کشمکش ابدی میان شیطان و نیروهای مثبت کمک می‌کردند. تماشاگران از دو حق انتخاب آگاه بودند که راه رستگاری رد کردن الهه تاریکی، اعمال شیطانی و جهنم بود. (ویکهام، ۱۹۷٤؛ وینس، ۱۹۸٤).

محیط تئاتری و رابطه بازیگر ـ تماشاگر

جنبه فیزیکی و نمایشی محیط تئاتری در دوره قرون وسطی در مفهوم مسیحیت منعکس شده بود زیرا فضاهای اجرایی در درون کلیسا، در خیابان‌ها و میادین شهرها ارتباط نزدیکی با تعالیم و اعتقادات مذهب مسیحیت داشت. از گفتار روزمره در این نوع از نمایش‌ها استفاده می‌شد و راه را برای رشد تئاتر ملی در هر ایالت قلمرو اروپایی هموار می‌کرد. کلیسا فضای اجرا شد در حالی که تماشاگران و بازیگران پرستش کنندگان فرمانبرداری بودند. کشیشان، مردم غیرروحانی و افرادی که در داخل و خارج کلیسا گردهم می‌آمدند، با یکدیگر همکاری می‌کردند تا فعالیت‌های نمایشی ارائه کنند و از طریق آن عقاید خود را بیان کنند. این فعالیت‌ها با محیط آسمانی و جهان عرفانی هماهنگ بود؛ جهانی که همه چیز توسط اراده خداوند معین می‌شد (تایدمن، ۱۹۷۹).

محیط نمایش شامل مکان‌هایی مختلفی بود؛ از ساختمان‌های رسمی و دائمی مانند آمفی تئاتر[۱]، کلیساهای جامع، کاخ‌ها و مکان‌های سلطنتی گرفته تا مکان غیررسمی شامل خیابان‌های شهر، بازارها و بعضی از مکان‌های عمومی در روستاها. مهم‌ترین و بزرگ‌ترین مکان که در آن سرگرمی‌های محبوب مانند میم‌ها، آکروبات‌ها و جشن‌های مذهبی اجرا

۱. Hippodrome

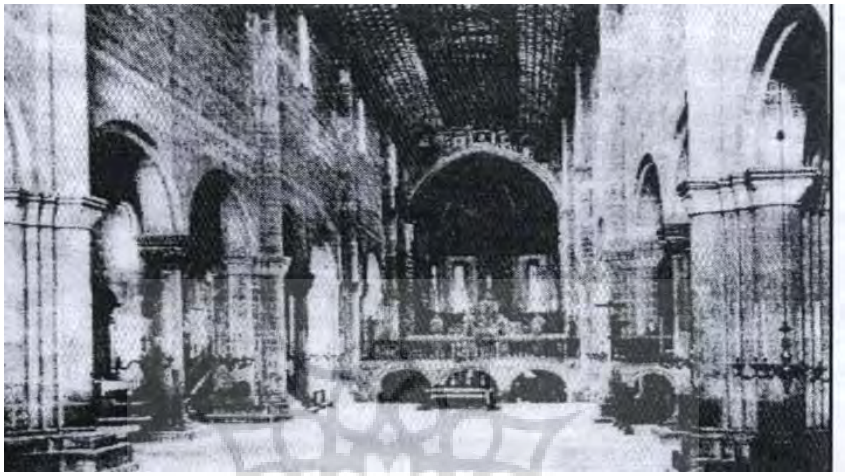
می‌شد آمفی تئاتر بود. درون محیط پر زرق‌وبرق «هیپودرام» در ایتالیا، فعالیت‌های نمایشی متنوعی از سوی بازیگران نیمه‌حرفه‌ای و آماتور به منظور آموزش و سرگرم کردن عموم مردم اجرا می‌شد اما جامعه منطقه‌ای بود و احتمالاً دارای این‌گونه از ساختمان‌های تئاتری نبود. این ساختمان مانند سیرک ماکسیموس (کلاسئوم) چندمنظوره ساخته شده بود. این ساختمان از بهترین فضاهای تئاتری بود و همچنین برای نمایش‌های کارناوالی، جلسات سیاسی و اجتماعی و اجراهای غیرنمایشی مانند صحنه نبردهای دریایی دروغی[۱] استفاده می‌شد. این سالن بزرگ و عظیم تئاتر همچنین به عنوان محلی برای امپراطور برای سخنرانی برای مردم استفاده می‌شد (ریچاردسون و جانسون، ۱۹۹۱).

معروف‌ترین فضاهای اجرایی غیررسمی خیابان‌ها و بازارها بودند که در آن جا مردم برای تماشای نمایش‌های غیرمذهبی (سکولار) و مذهبی گرد هم جمع می‌شدند. در جشنواره‌های مخصوص مانند پیکره مسیح، عید بشارت و روز پاک، صحن متحرک نمایش در سراسر شهر از کلیسایی به کلیسا یا صومعه‌ای دیگر حرکت می‌کرد. بازیگر در یک خط حرکت می‌کرد و در دو طرف خیابان دیگران آوازهای مذهبی می‌خواندند. در این نوع نمایش‌ها متحرک تمامی بازار و کل خیابان‌ها تبدیل به فضای اجرا می‌شدند و پویاترین و تعاملی‌ترین رابطه میان اجراکننده و تماشاگر را به‌وجود می‌آورند (لیکرافت، ۱۹۸٤؛ کامرون و گیلپسی، ۱۹۹٦).

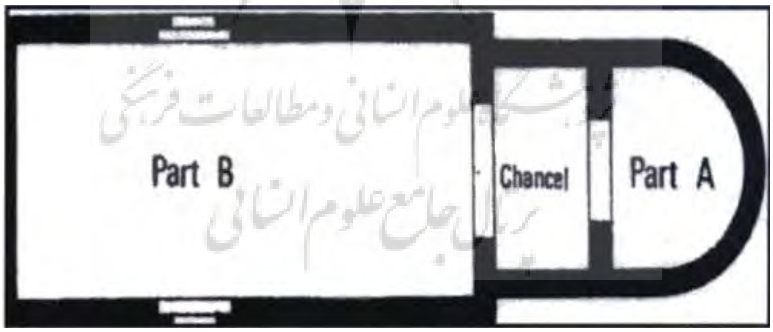
صومعه و کلیسای جامع بهترین مکان برای نمایش‌های مذهبی بود زیرا کلیسا و چیدمان معماری آن در هماهنگی کاملی با اندیشه‌های محوری نمایش نیایشی و برای ارتباط تماشاگر ـ بازیگر بهترین فضای اجرایی بود. گویی از معماران قرون وسطی خواسته شده بود تا کلیسای کاتولیک را برای اجراهای تئاتری طراحی کنند. کلیسای جامع معمولی به یک سالن (ادیتوریم) در شبستان کلیسا، یک صحنه برجسته بالای شبستان کلیسا و یک تاق‌نما (قوس) که شبستان را از تاق نمای پشت محراب جدا می‌کرد، مجهز بود. راهروها و بالکن‌های کلیساها و راه‌های پوشیده شده آن مکان‌های نشستن تماشاگران را فراهم می‌کرد (شکل ۲٤). بدون داشتن یک صحنه‌خانه رسمی، در

۱. Spectacle of mock sea-battle

ساختمان کلیسا نمایش‌های گوناگونی به عنوان صحنه تئاتر اجرا می‌شد. ساختمان کلیسا



شکل ۲٤: فضای داخلی. کلیسایی[1] به سبک معماری روم که در ورونا ساخته شد. در حدود قرن ۱۲ پس از میلاد. چیدمان معماری کلیسا نشان دهنده شباهت ویژگی‌های فیزیکی‌اش با فضاهای اجرایی در صحنه‌خانه است. (براکت، ۱۹۹۱، ۱۹۹۵)



شکل ۲۵: پلان طبقه همکف یک کلیسای عادی در انگلستان. بخش‌های مختلف کلیسا

۱. *st Zeno*

در شکل نشان داده می‌شود. A: مکان مقدس[1] B: شبستان و ساحت پشت محراب.

به خوبی طراحی شده بود بنابراین ساختار فیزیکی آن به عنوان صحنه‌خانه عمل می‌کرد و تعامل بین بازیگر و تماشاگر را تقویت می‌کرد (شکل ۲۵). تأثیر معماری کلیساهای جامع نقش مهمی در انتقال محتوای نمایش به تماشاگران بازی می‌کرد زیرا ساختار فیزیکی و عناصر بصری کلیسا در ارتباط با اعتقادات مسیحیت ساخته شده بود (منگس و مارسون، ۱۹۹۸؛ سخنور، ۱۳۷۳).

برخی از محققین معتقدند که نقش چیدمان فیزیکی در فضاهای اجرایی کلیسا دارای اهمیت بیشتری نسبت به تئاتر یونان بود زیرا، برای جامعه قرون وسطی، صومعه‌ها و کلیساهای جامع دارای معانی قابل ملاحظه و گوناگونی بودند و برای کشور وجهه مذهبی به وجود می‌آورد. آن‌ها مرکز اصلی شهر بودند و چیدمان فیزیکی ساختمان‌ها نمادی از قدرت فرهنگی و مذهبی ایالت‌های قرون وسطی بودند. نمایش‌های مذهبی در ابتدا در مکان‌های امن کلیساهای کاتولیک رومی اجرا می‌شدند که در آن‌ها خانه‌های صحنه (عمارت صحنه‌ای) در کنار یکدیگر قرار داشتند تا در آن‌ها رویدادهای مرتبط با کتاب مقدس اجرا شود. فضای نمایشی و چیدمان فیزیکی ارزش‌های مادی و معنوی مسیحیت را منعکس می‌کردند. موقعیت صحنه نمایش نیایشی بیان کننده این نکته بود که تمام اشیاء موجود یا طبیعی تحت تأثیر دو نیروی متضادند، یکی خوبی و دیگری شیطان. این ایده‌ها از طریق چیدمان فیزیکی صحنه آشکار می‌شدند. در یک قسمت صحنه جهنم و در قسمت دیگر صحنه بهشت تمام اتفاقات نمایشی را در بر می‌گرفتند. این ثنویت به صورت گسترده تم و شیوه اجرا را در نمایش‌های قرون وسطی تحت‌الشعاع قرار می‌داد (هارتنول، ۱۹۸۰)

مسیحیت در فضای نمایشی و فیزیکی کلیسا و صحنه‌های خارج کلیسا منعکس بود. تعالیم مسیحیت این نکته را تقویت می‌کرد که قدرت خداوند است که در حین جنگ خوبی و شیطان انسان را هدایت می‌کند. طبق فلسفه مسیحیت نیازی به ارائه تصویر یا واقعیتی از زندگی واقعی از طریق اجرا نیست زیرا رئالیسم در نمایش‌های قرون وسطی

---

۱. *Sanctuary*

با ساختار ایپزودیک که در آن تغییرات ناگهانی مداوم در زمان و مکـان در داسـتان‌هـای مقدس کتاب مقدس وجود داشت مناسب نبود. چون اتفاقـات نمایشـی از داسـتان‌هـای کتاب مقدس روایت می‌شد بنابراین این نمایش‌هـا بـا کـنش‌هـای رسـمی، ژسـت‌هـای نمایشی و قواعد متعارف اجرا می‌شد. اجرا به عنوان یک تمـرین مـذهبی و آسـمانی در نظر گرفته می‌شد بنابراین تاریخ مقدس که با سیستم اعتقـادی مـرتبط بـود بـه صـورت تقلید و شبیه‌سازی عمل خداگونه اجرا می‌شد. خانه‌هـای صـحنه (عمـارت صـحنه‌ای) همراه با هم به عنوان پیش‌زمینه صحنه تـوهم واقعیـت و رئالیسـم نمایشـی در محـیط تئاتری را از بین می‌بردند (بارانگر، ۱۹۹٤؛ آرنو، ۱۹۷۱).

محیط نمایشی در داخل کلیسا به دو بخش تقسیم می‌شد: ۱) محل بازی یا اجـرا؛ ۲) جایگاه تماشاگران. این چیدمان فیزیکی با توجه به دلایل فرهنگی در قسمت‌های دیگـر جهان مسیحیت تغییر می‌کرد اما ایـن دو بخـش بـه عنـوان الگـوی پایـه بـرای اجـرای آیین‌های مذهبی برای سال‌های زیادی ثابت باقی ماندند. محل اجرا[۱] دارای دو قسـمت اصلی بود: عمارت صحنه‌ای[۲] و فضای خنثـی[۳] عمـارت صـحنه‌ای در حکـم سـاختمان صحنه بود که برای نمایش محل وقوع اتفاقات کتاب مقدس مثل جهـنم، بهشـت و هـر آنچه که برای نشان دادن صحنه‌های کتاب مقدس لازم بود مورد استفاده قرار می‌گرفت. این خانه‌های عمارت صحنه‌ای به عنوان پس‌زمینه صحنه پیرامون بخش مرکزی بزرگـی قرار داشت که فضای خنثی نامیده می‌شد (کارلسون، ۱۹۸۹؛ برتولد، ۱۹۹۹).

فضای خنثی در جلوی ساختمان صحنه قرار داشت و به عنوان یک فضای خالی یـا محل عمومی بازی درنظر گرفته می‌شد. این فضـای خنثـی در شبسـتان کلیسـا قابلیـت تبدیل به هر مکان نمایشی را داشت. اجراکنندگان نمایش در کنار این خانه‌های نمـادین می‌ایستادند و خانه‌ها را به‌عنوان مکان اتفاقات نمایشی معرفی می‌کردند بنابراین هر بـار که یک عمل نمایشی در خانه‌های مشخص اتفاق می‌افتـاد بـازیگران بـه فضـای خنثـی

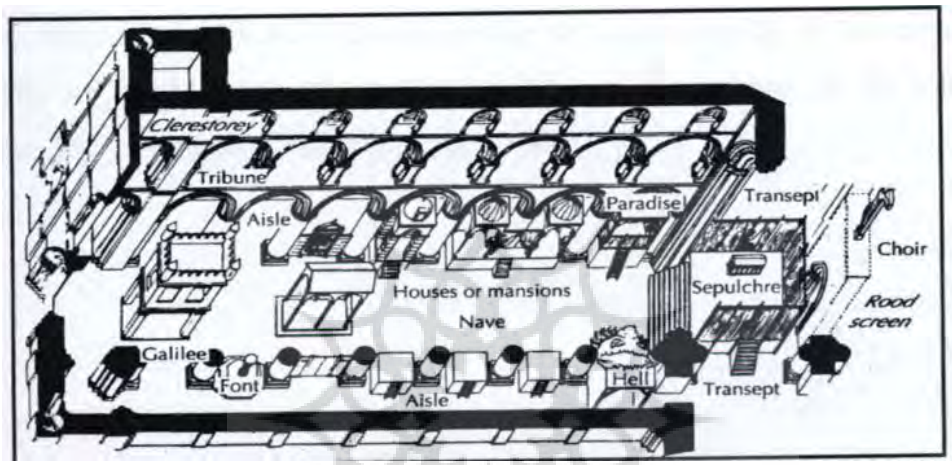
---

۱. playing area

۲. Mansion

۳. Platea

می‌آمدند. فضای خنثی به عنوان فضای بازی از نظر ذهنی تداعی کننده خانه‌های نمادین بودند؛ هنگامی که بازیگر از ساختمان صحنه نقل مکان می‌کرد (هارتنول، ۱۹۸۰؛ ملشینگر، ۱۹۷٤). اجراکننده نمایش آزادانه از عمارت صحنه‌ایی به عمارت صحنه‌ایی دیگر حرکت می‌کرد و به فضای خنثی فضای خنثی باز می‌گشت. (شکل ۲٦)



شکل ۲٦: بازسازی فرضی فضای خنثی؛ خانه‌های صحنه‌ای در شبستان کلیسا مشخص شده‌اند. فضای خنثی اجرا در مقابل خانه‌ها به عنوان منطقه بازی استفاده می‌شد. (براکت، ۱۹۹۱ ۱۹۹۵)

فضای خنثی به عنوان یک سکوی غیرموضعی محلی[۱] عمل می‌کرد. این فضای خالی به عنوان قلب مرکز صحنه نقش مهمی در کمک به تماشاگر در خلق فضای نمایشی خود از طریق عمل تصویرسازی ایفا می‌کرد. فضای خنثی این کمک را به تماشاگر می‌کرد تا از تجربه تصویری به منظور خلق فضای نمایشی مورد علاقه خود با توجه به موضوع داستان‌های کتاب مقدس استفاده کند. در طول اجرا، همچنین از تماشاگران خواسته می‌شد تا در اتفاقات نمایشی به عنوان یک عمل عبادی شرکت کنند (ویلسون و گولدفارب، ۱۹۹٤؛ پریستلی، ۱۹۷٦).

۱. non - localized

برای هدایت رابطه تماشاگر ـ بازیگر و خلق فضای نمایشی، تأکید بر این نکته ضروری است که گرداننده تئاتر یا کارگردان نمایش برای اغراق در جنبه‌های تئاتری فضای اجرایی همیشه در صحنه حضور داشت. کارگردانان قرون وسطی از طریق بیان دستور صحنه به بازیگران در مقابل تماشاگران به آن‌ها کمک می‌کردند. به عبارت دیگر، مطابق سیستم اعتقادی در دوران «قرون وسطی» اتفاقات درون کتاب مقدس به صورت نمادین اجرا می‌شد در نتیجه کارگردان به حالت تمام رخ متن را در مقابل تماشاگران به عنوان راوی داستان می‌خواند و هم‌زمان بازیگران برای از بین بردن توهم واقعیت موقعیت‌هایی متناسب با داستان می‌ساختند چرا که نمایش‌های مذهبی جهان غیرمادی را از طریق عناصر نمادین مطابق با ایدئولوژی مسیحیت ارائه می‌کردند (شکل ۲۷). با وجود این در دوره پایانی قرون وسطی تمایل برای انتقال موقعیت صحنه از نمادگرایی مطلق به منظور قابل باور ساختن بیشتر اتفاقات برای تماشاگر وجود داشت. بنابراین وضعیت نمایشی به نحوی دارای صحنه کاربردی بود تا معجزات آسمانی مانند داستان کشتی نوح را از طریق عناصر بصری مانند زندگی نشان دهد (ملشینگر، ۱۳٦٦؛ هارتنول، ۱۹۸۰).

بازتاب جنبه‌های فرهنگی و اجتماعی ایدئولوژی مسیحیت بخشی مهم و ضروری در فضای نمایشی و فیزیکی نمایش کلیسایی بدون در نظرگرفتن درون یا بیرون کلیسا بودن صحنه بود، زیرا چیدمان فیزیکی و فضای نمایشی تعاملی پویا با مضمون نمایش داشت. چیدمان فیزیکی صحنه و مضمون نمایش هر دو، در پرورش رابطه تماشاگر ـ بازیگر دارای اهمیت بودند. به علاوه، موقعیت صحنه بخشی از پیام نمایش بود و به خلق رابطه دوسویه میان صحنه، بازیگر و شرکت کنندگان کمک می‌کرد. در حقیقت تمام بخش‌های محیط تئاتری و چیدمان فیزیکی آن با ساختار تماتیک میستری، میراکل و نمایش اخلاقی در ارتباط بود. میستری، میراکل و نمایش‌های اخلاقی در داخل و خارج کلیسا اجرا می‌شدند و برروی جنبه‌های نمایشی فضای اجرایی تأثیر می‌گذاشتند. نمایشگران شیوه اجرا را تعیین می‌کردند و از ماسک‌های گوناگون، لباس‌ها و خانه‌های نمادین برای تقویت اعتقادات مشترک خود با تماشاگران از طریق ارتباط بصری و کلامی استفاده می‌کردند. در این گونه از نمایش محلی، بازیگران آماتور از مجموعه گسترده‌ای از علائم بصری به منظور گسترش ارتباط دوسویه با تماشاگران بی‌سواد استفاده می‌کردند. در دوره ابتدایی قرون وسطی، اشیا

نمادین مانند لباس رسمی کلیسا، محراب، مجمرها، کبوتر و کلید پادشاهی پیام نمایشی میان بازیگر و تماشاگر را تقویت می‌کرد. فضای نمایشی از طریق ارتباط بصری زمینه‌های مناسب برای درک بهتر پیام نمایش را فراهم می‌کرد زیرا جمعیت قابل توجهی از تماشاگران در جامعه قرون وسطی بی‌سواد بودند (ویلسون و گولدفارب، ۱۹۹٤).

شکل ۲۷: اجرای فضای باز یک نمایش مذهبی در فرانسه[۱]. ۱٤٦۰: برگرفته از یک مینیاتور از[۲]. این شکل نشان دهنده کارگردانی در صحنه ثابت و برجسته است. دکور هم زمان شش «خانه» شامل نردبانی که بهشت را به فضای خنثی و یا مکان بازی وصل می‌کند و جهنم به خودی خود دارای دو داستان است، با شیاطین در قسمت بالایی و

۱. *Le Martyre de S. A lline*

۲. *Jehan Fougnet*

دهانه جهنم[۱] *در قسمت پایینی. مرد با یک کتاب و یک عصا تولید کننده‌ای است که توهم واقعیت در فضای اجرایی را از طریق فاصله گذاشتن میان بازیگر و تماشاگر از بین می‌برد. (کیندرمن،۱۹۸۹)*

برای خلق فضای نمایشی، عناصر بصری نمایش نیایشی مانند ماسک‌ها و لباس نقش مهمی در صحنه بازی می‌کردند. لباس‌های رسمی کلیسا یکی از مهم‌ترین لباس‌ها در نمایش‌های نیایشی بود که به آن ضمائم نمادین یا رئالیستی اضافه می‌شد. شخصیت‌های زن معمولاً دالماتیک می‌پوشیدند که نوعی ردای پوشیده با کلاه‌های متصل بود که برای پوشاندن سرها تا بالا امتداد داشت؛ وسائل نمادین معمولاً برای شخصیت بخشی به پرسوناژهای اصلی استفاده می‌شدند (هارتنول، ۱۹۸۰؛ براکت، ۱۹۹۱).

فضای نمایشی و ویژگی‌های محیط تئاتری در داخل و مقابل کلیسا مانند موضوع نمایش‌ها از سیستم اعتقادی مسیحیت سرچشمه می‌گرفت. در حقیقت محیط تئاتری و فضای نمایشی آن توسط اصول مذهبی و اعتقادی ارائه می‌شد.نشانه‌های نمایشی منفرد به صورت قابل توجهی در اندازه و پیچیدگی متنوع بودند. برای مثال، یک محراب ساده گاهی نشانه مقبره مسیح بود، اما در برخی از کلیساهای جامع دکور «مقبره واقعی» در بیت‌المقدس، به قدری بزرگ بود که چندین نفر به طور هم‌زمان می‌توانستند از آن عبور کنند. گاهی اوقات تعداد کمی از خانه‌های صحنه پرده داشتند تا شخصیت‌ها یا اشیاء در لحظه مناسب آشکار بشوند و یا در پایان یک ایپزود پنهان شوند. چون دسترسی به صحنه‌های قرون وسطی وجود ندارد درنتیجه درست‌ترین عقیده این است که لباس در دوره قرون وسطی به صورت یونیفورم نبوده است. در فضای نمایشی، نمایش مذهبی نوآوری‌های بسیاری در جلوه‌های ویژه ابداع کرد که رازها نامیده می‌شد، مانند نشان دادن سیل (جریان تند آب) در صحنه یا دریچه‌ای خوابیده تا به بازیگر و اشیاء (وسایل صحنه) این امکان را می‌داد تا بلندتر یا کوتاه‌تر شوند. به هر حال، با توجه به پیشرفت‌های صحنه‌پردازی در قرون وسطی، می‌توان گفت دوران تیره[۲] در پیشرفت‌های

---

۱. *Hell - Month*

۲. Dark Ages

صحنه‌پردازی و چیدمان فیزیکی در تولیدات تئاتری آنچنان هم تیره نبوده است (ملشینگر، ۱۳٦٦؛ سخنور، ۱۳۷۳).

گرچه تئاتر قرون وسطی در صحنه‌پردازی دارای دقت تاریخی نبود اما مدارکی وجود دارد که نشان می‌دهد نمایش نیایشی گاهی اوقات سعی در قابل باورساختن اتفاقات نمایشی با توجه به امکانات محیط تئاتری به صورت عملی می‌کرد. برای مثال در اجرای کشتی نوح تم اصلی ریزش سنگین باران بود. آنچه که تماشاگر انتظار آن را می‌کشید لحظه ریزش شدید باران بود تا ببیند اراده خداوند در طول ریزش آن باران وحشتناک چگونه پرستش‌کنندگان فرمانبردار را نجات می‌دهد. این لحظه معجزه‌آسا باید به صورت رئالیستی اجرا می‌شد تا قدرت آسمانی بر تماشاگر تأثیر بگذارد. طبق ساختار صحنه، برروی سقف خانه‌ها، آب در بشکه‌ها ذخیره می‌شد و مردها کنار این بشکه‌ها برای بازکردن آن‌ها می‌ایستادند. سرانجام علامت داده می‌شد و رگبار آغاز می‌گشت. آب کافی که برای نشان دادن این باران سنگین ذخیره شده بود برای دقایق کوتاه آشکار می‌شد. آب همه جا می‌ریخت اما نوح، خانواده‌اش و حیواناتش در تاق‌نما ایمن بودند. یک کبوتر ظاهر می‌شد تا نشان دهد که آن‌ها اجازه ترک تاق‌نما را دارند. رگبار (ریزش باران) استثنایی در فضای اجرا در ذهن تماشاگر باقی می‌ماند، و تماشاگر به خاطر تأثیر عمیقی که فضای فیزیکی را تبدیل به محیطی آسمانی و فضا و حالتی لذت‌بخش کرده بود در شگفتی کامل به سر می‌برد (کاسادی، ۱۹۹۷؛ ویلسون و گولدفارب، ۱۹۹٤).

زمان و مکان نقشی مهم در خلق فضای نمایشی بازی می‌کرد زیرا این دو مفهوم یکی بودند و کنش نمایشی را تقویت می‌کردند اما به دفعات تغییر کردند تا مفهومی جدید از زمان نمایشی بدون در نظر گرفتن زمان دنیوی[۱] این جهان و هماهنگ با زمان اخروی[۲] ارائه کنند. تغییرات پی‌درپی در زمان و فضا و عمل نمایشی در سایکل، میراکل و نمایش اخلاقی رخ می‌داد اما تماشاگران قرون وسطی به آن‌ها با توجه به مفهوم زمان

۱. temporal

۲. eternal

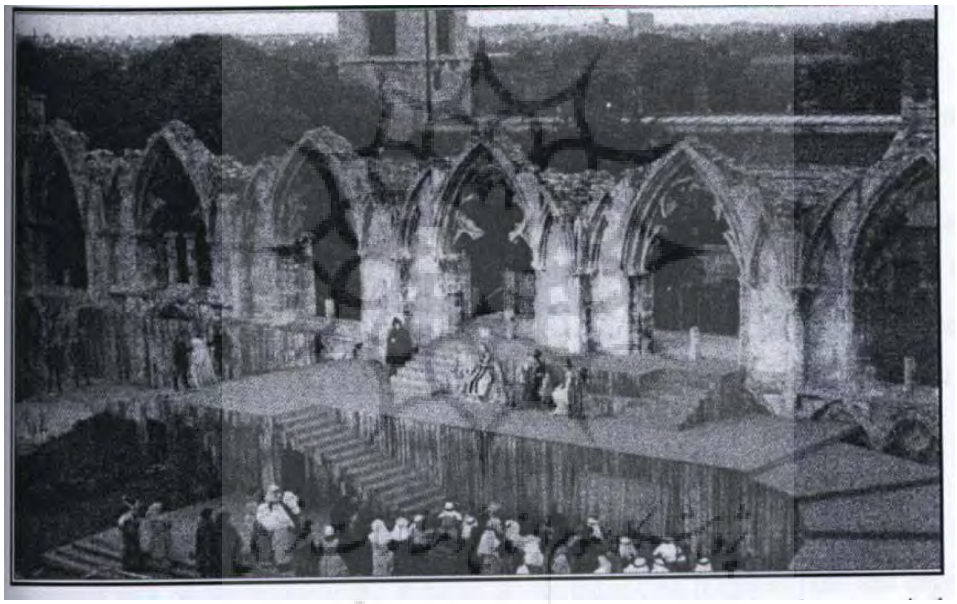
در مسیحیت عادت کرده بودند. در اعتقاد مسیحیت، از معتقدین فرمانبردار خواسته می‌شد تا در دو نوع زمان شرکت کنند، اخروی و دنیوی. زمان بدون آغاز به خدا، شیطان و روح فناناپذیر انسان تعلق داشت که در حیات اخروی (زندگی جاودان) وجود داشت. این زمان نه آغاز داشت و نه پایان.

در نتیجه این فلسفه، شکل صحنه از عمارت صحنه‌ای جهنم و بهشت تشکیل می‌شد و این در ساختمان صحنه تمام مکان زمینی و دنیوی را شامل می‌شد. برای تماشاگران قرون وسطی، زمان و مکان زمینی نسبتاً بی‌اهمیت بود زیرا اساس حیات اخروی با توجه به جهنم یا بهشت بودن آن ایده اصلی و مرکزی جامعه قرون وسطی بود. محبوب‌ترین و برجسته‌ترین عمارت صحنه ای‌ها جهنم و بهشت بودند که در قسمت انتهایی سکو قرار داشتند تا به تماشاگران این دو نیروی متضاد در جهان مادی را یادآوری کنند (هیلتون، ١٣٦٤؛ تایدمن، ۱۹۷۹).

برعکس نمایش یونانی، نمایش‌های قرون وسطی برای خلق فضای نمایشی از «ساختار اپیزودیک» استفاده می‌کردند و بر سادگی که از اعتقادات مذهبی نشئت می‌گرفت تأکید می‌شد. ساختمان‌های صحنه مکان زمینی یا بهشتی اتفاقات نمایشی را نشان می‌دادند. تماشاگران قرون وسطی کاملاً از معنی عناصر نمادین صحنه آگاه بودند. تأثیر معنوی چیدمان فیزیکی کلیساهای جامع به شدت با ادراک مذهبی تماشاگر در ارتباط بود. موضوعات و ساختار اپیزودیک نمایش‌ها تأثیر فرهنگی فضاهای اجرایی بر رابطه تماشاگر ـ بازیگر را افزایش می‌داد. تماشاگران آنچه که برروی صحنه آشکار می‌شد را می‌شناختند؛ بنابراین می‌توانستند به سرعت با اجراکنندگان و عناصر صحنه‌ای محیط تئاتری ارتباط برقرار کنند. زیرا چیدمان فیزیکی و عناصر بصری آن رابطه‌ای نزدیک با مفهوم اجراها داشت (براکت، ۱۹۹۱؛ کیندرمن).

تماشاگران در نمایش مذهبی به عنوان تماشاگری غیرفعال در نظر گرفته نمی‌شدند. در اجراهای در فضای باز، تماشاگران قرون وسطی نمایش‌های سایکل را از تمام جهت صحنه می‌دیدند اما گاهی اتفاقات نمایشی را از سه جهت یا یک جهت مقابل کلیسا تماشا می‌کردند (شکل ۲۸). تماشاگران خیلی از صحنه دور نبودند. ویلسون و گولدفارب معتقدند که رابطه میان تماشاگر و صحنه گوناگون بود؛ گاهی اوقات،

تماشاگران کنش را از همه جهت‌ها می‌دیدند، اما گاهی در سه سمت صحنه قرار داشتند یا فقط یک سمت صحنه. صندلی‌ها موقتی بودند: تماشاگران نزدیک به صحنه ایستاده نمایش را تماشا می‌کردند، و دورتر از صحنه داربست‌هایی و مکان‌هایی برای نشستن تماشاگران ساخته می‌شد .علاوه بر این، آن‌ها ادعا می‌کنند که تماشاگران اضافی در اتاق نزدیک خانه‌ها و روی بام‌های کناری قرار می‌گرفتند. در بعضی موارد این مکان‌های برگزیده به مردمی فروخته می‌شد که خواهان بهترین زاویه دید ممکن بودند (براکت، ۱۹۹۱؛ ویلسون و گولدفارب، ۱۹۹٤).



شکل ۲۸: نمایش مذهبی قرون وسطی معمولاً شکل دایره‌ای نمایش‌های کوتاه را طبق اتفاقات موجود در عهد عتیق و جدید دارد. شکل بالا یک صحنه خارجی از نمایش‌های میستری در خارج از دیر مریم مقدس در شهری در انگلستان است. (ویلسون و گولدفارب، ۱۹۹٤)

دراجراهای خارج از کلیسای نمایش مذهبی از صحنه‌ای برجسته و ثابت شامل تعدادی ساختمان نمادین استفاده می‌شد که دارای تعداد زیادی عمارت صحنه‌ای دارای اسم، خانه و غرفه بود. این نوع خانه‌های صحنه و چیدمان فیزیکی فضاهای اجرایی

وحدت عمل نمایشی، مکان واقعی و زمان دقیق را از بین می‌برد و نزدیکی بیشتری بین بازیگر و تماشاگر ایجاد می‌کرد. به عبارت دیگر، در فضای تئاتری قرون وسطی، فضای نمایشی ارتباطی با وحدت عمل، زمان و مکان نداشت در نتیجه مکان اتفاقات بـه طـور ناگهانی از جایی به جای دیگر بدون دلیل منطقی تغییـر مـی‌کـرد. عـدم یکپـارچگی در فضای نمایشی، عمل و زمان از سوی تماشاگر پذیرفته می‌شد. تغییرات مکرر در زمان‌ها و مکان‌ها طبق تاریخ مقدس عهد عتیق و جدید روی صحنه اتفاق می‌افتاد. بـرای مثـال، وحدت زمان،مکان و عمل نمایشی در نمـایش چوپـان دوم[۱] (۱۳۷۵م) کـه نمایشـی در مورد تولد مسیح است وجود ندارد. تماشاگران مجبور بودند از مکانی به مکان دیگـر از اتفاقات نمایش حرکت کنند، از یک دوره تاریخی به دوره تاریخی دیگر. ایـن تغییـرات نمایشی فضاهای نمایشی گوناگونی را شامل اتفاقات تاریخی از اتفاقات عهد عتیق قبـل از تولید مسیح گرفته تا زندگی و مصلوب شدن حضرت عیسی خلق مـی‌کـرد (ویـنس، ۱۹۸٤؛ کیندرمن، ۱۹۸۹).

در نمـایش چوپـان دوم پیچیـدگی موضـوع و اشـخاص مـذهبی باعـث چیـدمان صحنه‌ای ناسازگار با زمان و مکان در فضای نمایشی شد. مفهوم زمان در مسیحیت ایـن نوع تغییرات نمایشی در فضای اجرایی را توجیه مـی‌کـرد، زیـرا از نظـر خداونـد هـیچ تفاوتی میان گذشته، حال و آینده وجود ندارد. بنابراین، دستگاه اعتقادی مسـیحیت ایـن بی‌دقتی در زمان و مکان را برای تماشاگران قرون وسـطی قابـل قبـول مـی‌کـرد. بـرای تماشاگران قرون وسطی این مسئله عادی و قابل قبول شده بود که موقعیت‌های مشابه و هم‌زمان را تماشا کنند در حالی که زمان و مکان‌های رویدادهای کتاب مقدس مداوم در طراحی صحنه تغییر کند (بنتلی، ۱۹۸٤؛ الام، ۱۹۹۳).

جدا از محتوای نمایش، چیدمان معماری کلیسا، به خودی خـود بـه عنـوان ابـزاری آموزشی و ارتباطی در نظر گرفته می‌شـد کـه اعتقـادات مـذهبی را گسـترش مـی‌داد و تماشاگر را با موقعیت صحنه درگیـر مـی‌کـرد. بـرخلاف تماشـاگران رومـی و یونـانی، تماشاگران قرون وسطی اجازه انتقاد از محتوای نمایش‌هـا را نداشـتند زیـرا تماشـاگران

---

۱. the Second Sheperd

نمایش‌های مذهبی را به عنوان یک داستان واقعی و آیین‌های مقدس که توسط فرمان‌های خداوند انتخاب شده است در نظر می‌گرفتند. به علاوه در طول دوره قرون وسطی، تماشاگران آنچه که انتظار آن را داشتند، دریافت می‌کردند؛ بنابراین، از اجرا به عنوان یک وظیفه مذهبی راضی بودند. همه به این مسئله اعتقاد داشتند که مراسم عشای ربانی در حضور مسیح است. شراب خون او و نان جسم اوست ـ بنابراین طبق فلسفه مسیحیت گذشته به عنوان بخشی از حال در نظر گرفته می‌شد. به عبارت دیگر، فضا و زمان از نظر معنوی تغییر می‌کردند تا فیزیکی. در تصور تماشاگران، صحنه به هر چه که نمایش بیان می‌کرد تبدیل می‌شد و بلافاصله بازیگر قادر بود فضای خالی را تبدیل به یک مزرعه، یک اتاق، یک کوه و یا یک کاخ کند. فضای نمایشی در ساختار اپیزودیک نمایش‌های مذهبی شبیه یک «لوح سفید» بود که آماده تبدیل شدن به هر مکانی را به صورت خیالی داشت. جنبه مذهبی فضای نمایش در جامعه قرون وسطی بسیار اهمیت داشت بنابراین تئاتر قرون وسطی رابطه‌ای نزدیک‌تر و مستقیم‌تر با تماشاگر در مقایسه با تئاتر یونان و روم برقرار می‌کرد. محیط‌های تئاتری در نمایش یونان زمینی‌تر بود اما فضای تئاتری و موقعیت‌های فیزیکی و نمایشی آن در قرون وسطی بیشتر خداگونه بود و ارزش‌های آسمانی نمایش را ارائه می‌کرد (ناظرزاده، ۱۹۸۹).

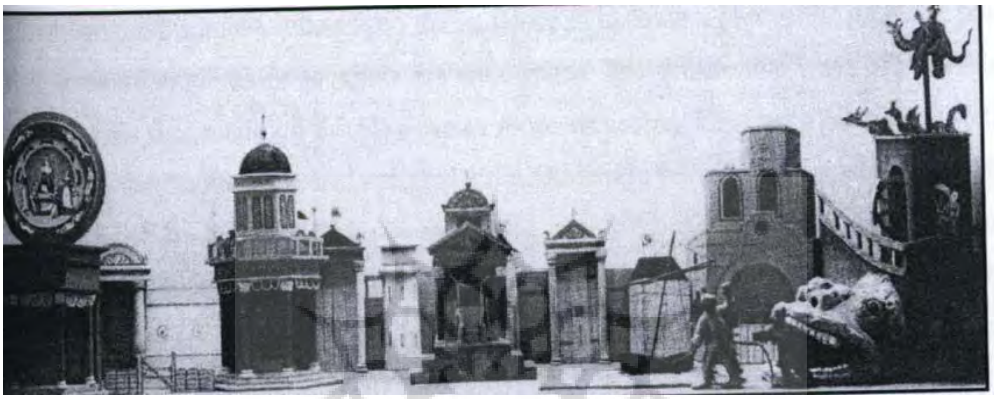
اصول صحنه‌پردازی در خلق محیط تئاتری دارای استانداری بود که در طول قرون وسطی بدون تغییر باقی ماند. دو سنت صحنه‌پردازی برای تولیدات تئاتری از نظر میستری یا سایکل بودن آن‌ها رشد کرد: ۱) نمایش کارناوالی ۲) سکوی ثابت (غیرمتحرک) (ویلسون و گولدفارب، ۱۹۹٤). در نمایش کارناوالی، نمایش‌های میستری در واگن‌های نمایشی اجرا می‌شدند، که می‌توانستند در شهرک‌ها یا شهرها حرکت کنند؛ در نتیجه هر نمایش به صورت جداگانه برای گروه کوچکی از تماشاگران که در مسیر و یا نزدیکی واگن نمایشی ایستاده بودند در مرکز شهر اجرا می‌شد (شکل ۲۸). با این وجود، «خانه‌های» نمادین قرون وسطی نیز نتیجه این نوع صحنه‌پردازی با واگن‌ها بود که هر کدام از خانه‌ها گسترش یافته یک واگن بودند. واگن‌های متحرک قرون وسطی پیچیده نبودند. سکوهای نمایشی به وجود آمدند تا صحنه‌ای شامل یک صحنه‌پردازی ساده و محل پشت صحنه برای تعویض لباس را ارائه کنند. نمایش‌های

سایکل در فضای خارجی اجرا می‌شد که معمولاً از سکوهای ثابت استفاده می‌کرد (لیکرافت، ۱۹۸٤؛ ویلسون و گولدفارب، ۱۹۹٤).

پس‌زمینه معماری تئاتر کلاسیک را می‌توان در ساختمان سکوها یا «خانه‌های صحنه» پیدا کرد. انواع خانه‌های کوچک در داخل کلیسا یا بیرون آن در خیابان‌ها یا در میادین شهرها یا مکان‌های عمومی ساخته می‌شد تا یک محل نمایشی به وجود آید (ناگلر، ۱۹۷٦). برای خلق فضای نمایشی، عمارت صحنه ای‌های یک کلیسا به صورت مفصل ساخته می‌شدند و یا در یک محل موجود در داخل کلیسا مانند محراب، سرداب کلیسا، تاق قوسی قرار داشتند. عمارت صحنه ای‌های گوناگون در پیرامون محل بازی قرار می‌گرفتند و هر کدام نماینده یک مکان خاص برای خلق فضای نمایشی بودند. در هر قسمت شبستان مرکزی کلیسا، در خیابان‌ها یا میادین شهرهای قرون وسطی مکان‌هایی برای برپایی این ساختمان‌های صحنه وجود داشت. عمارت صحنه ای‌ها چه داخل و چه خارج کلیسا، به طور ضمنی بیان کننده و نشان دهنده نازارث، بیت‌المقدس، کاخ هرود، مقبره‌ای در بیت‌المقدس، کوه زیتون و مقبره رستاخیز عیسی مسیح بودند (شکل ۲۹). از نظر کشیشان کلیسا که به پرستش افراد حاضر شکل می‌دادند در سمت راست صلیب بهشت قرار داشت و در سمت چپ آن جهنم. پیامبران متن‌های خود را از منبر یا سکو بیان می‌کردند. هنرپیشه‌های کمدی و عناصر مستحجن به نمایش مذهبی اضافه شدند که سرچشمه به وجود آمدن نمایش غیرمذهبی (سکولار) بودند (ویکهام، ۱۹۷٤؛ وینس،۱۹۸٤).

به طور خلاصه، فضاهای اجرایی قرون وسطی و اجراهای مذهبی آن بسیار بااهمیت بودند و محیط پویایی تحت‌تأثیر رابطه تماشاگر ـ بازیگر خلق می‌کردند. بازیگران توسط جنبه‌های فیزیکی فضای نمایشی و حضور تماشاگران حمایت می‌شدند. بنابراین چیدمان فیزیکی صحنه رابطه‌ای مستقیم میان بازیگران و تماشاگران به وجود می‌آورد و ابعاد فرهنگی و اجتماعی نمایش را تقویت می‌کرد. محیط تئاتری تماشاگران را تشویق می‌کرد تا بخشی از مکان نمایشی شوند و از تصورات خود برای خلق فضای نمایشی استفاده کنند. دو راه برای ارائه صحنه‌های کوچک که نمایش‌های سایکل را جذاب‌تر می‌کرد وجود داشت. شیوه اول استاتیک (ایستا) بود. همان‌طور که اشاره شد «خانه» به صورت نیم‌دایره و یک خط مستقیم قرار می‌گرفت و تماشاگران در مقابل آن‌ها بودند.

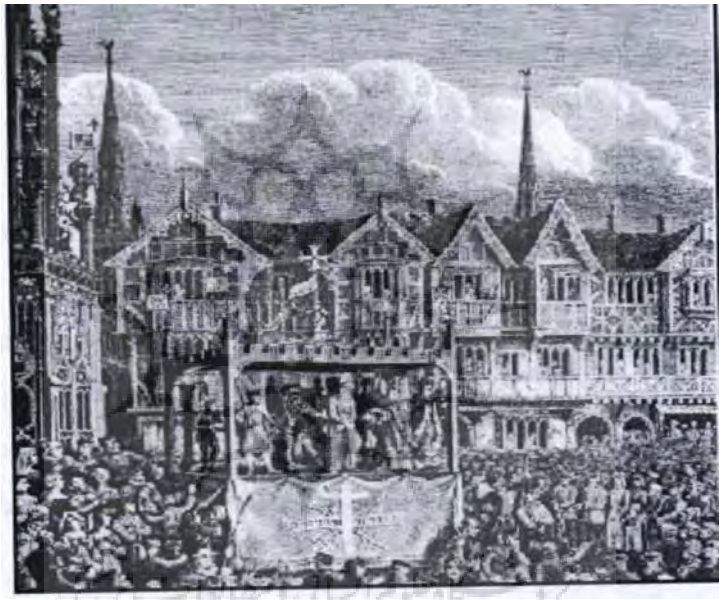
در شیوه دوم که به صورت صحنه دایره‌ای بود، «خانه‌ها» در مرکز قرار داشتند و تماشاگران دور آن‌ها در یک سطح برجسته قرار می‌گرفتند. در هر دو شیوه، عمل نمایشی از خانه‌ای به خانه نمادین دیگر پیشرفت می‌کرد اما در بعضی مواردهر صحنه در دو واگن اجرا می‌شد.



شکل ۲۹: صحنه خارجی تعزیه والنسین؛ شکل معروفی از صحنه‌پردازی دوره قرون وسطی، به ویژه در قاره اروپا که سمت چپ بهشت قرار دارد و در سمت راست جهنم. میان آنها «عمارت صحنه ای‌های» دیگر قرار دارند که صحنه‌ها و مکان‌های گوناگون مربوط به کتاب مقدس را نشان می‌دهند. کنش نمایشی از خانه‌ای به خانه دیگر حرکت می‌کند و بر ارتباط بصری از طریق درگیر ساختن تماشاگر به منظور استفاده از تصور خویش در خلق فضای نمایشی دلخواه تأکید می‌کند. (براکت، ۱۹۹۱ – ۱۹۸۳)

انتقال نمایش مذهبی از کلیسا به فضای باز، مقابل کلیساهای جامع، خیابان‌های شهر به سه دلیل عمده اتفاق افتاد: ۱) اجرای نمایش‌های مذهبی در مراسم کلیسا در درجه دوم قرار داشت. ۲) محبوبیت نمایش‌های نیایشی به شدت افزایش یافت در نتیجه مکان کافی برای نشستن تمام مردمی که خواهان تماشای اجراها بودند وجود نداشت. ۳) محتوای برخی از نمایش‌ها مانند نمایش‌های اخلاقی از موضوعات مربوط به کتاب مقدس به جنبه‌های غیرمذهبی زندگی انسان تغییر جهت داد. نمایش‌های میستری یا سایکل، که مجموعه‌ای از قصه‌های کتاب مقدس را تصویر می‌کردند، در محیط‌های

خارجی صحنه‌پردازی و اجرا می‌شدند. نمـایش‌هـای میسـتری معمـولاً در واگـن‌هـای نمایشی به ویژه در انگلستان، اسپانیا و هلند اجرا می‌شدند. صحنه‌های متحـرک احتمـالاً در سراسر شهر حرکت می‌کردنـد. اجراکننـدگان در هـر توقفگـاه در مقابـل گروهـی از تماشاگران که منتظر نمایش بعدی بودند نمایش را تکرار می‌کردند. در بخشـی دیگـر از ایالت‌های اروپایی در قرون وسطی، فضای باز نمایشی وسیع به صورت دایره که شـامل مجموعه‌ای از عمارت صحنه‌ای کنار هم بود بسیار رایج بود.



شکل ۳۰: بازسازی یک اجرا در یک واگن نمایشی برگرفته از شارپ[1]. رساله‌ای در مورد میستری‌ها یا واگن‌های نمایشی در کاونتری (۱۸۲۵). (براکت، ۱۹۹۱– ۱۹۹۵)

نتیجه

۱. در تئاتر مذهبی قرون وسطی تماشاگر می‌توانست نقش‌های متعـددی را در تجربـه تئاتری ایفا کند در حالی که به عنوان یک تماشاگر فعال حضور او بر شیوه بـازی و

---

۱. *Sharp*

چیدمان فیزیکی اجرا تأثیر می‌گذاشت. با وجود این، برعکس تئاتر یونان و روم، تماشاگر قرون وسطی باید محتوای نمایش را به عنوان یک داستان واقعی می‌پذیرفت؛ بنابراین، تماشاگران آزادنه نظرات خود را در مورد کسانی که نمایش‌های مذهبی را اجرا می‌کردند ابراز نمی‌کردند. به عبارت دیگر، تماشاگر قرون وسطی بخشی از کنش نمایشی بود در نتیجه اجازه نداشت که از شیوه اجرایی که برای اهداف مذهبی بود انتقاد کند. تماشاگران حضور در فعالیت نمایشی را برای افزایش وفاداری و علاقه خود به تعالیم مسیحیت انجام می‌دادند. تماشاگران قرون وسطی به سریع گذر کردن از تمام گستره احساسات عادت داشتند. در صحنه‌های سریع، تماشاگران گستره کاملی از اتفاقات نمایشی کتاب مقدس را تجربه می‌کردند، از معجزه آفرینش تا تراژدی تصلیب مسیح و لذت رستاخیز او.

۲. اکثر اجراکنندگان تئاتر آماتور بودند اما بازیگران نیمه حرفه‌ای در نمایش‌های غیرمذهبی که توسط اشراف‌زادگان و پادشاهان محلی حمایت می‌شد ظاهر می‌شدند. هنر بازیگری توسط تلاش‌های نوازنده‌ها و بازیگران میم دوره‌گرد زنده نگاه داشته شد. گروه‌های بازیگری، که در سراسر اروپا سفر می‌کردند، تنها یا به صورت گروهی تأثیر مهمی بر تداوم و گسترش فعالیت‌های نمایشی در جامعه قرون وسطی داشتند. اکثر اجراکنندگان تئاتر کشیشان، اشخاص غیرروحانی و اعضای اتحادیه‌های بازرگانی بودند. اجراکنندگان نمایش‌های قرون وسطی قدرت تأسیس اتحادیه مربوط به خود را نداشتند. هنر بازیگری به عنوان بخشی از وظیفه مذهبی بود و به عنوان هنری مستقل شناخته نمی‌شد.

۳. فضاهای اجرایی به شدت با زندگی اجتماعی و مذهبی تماشاگران مرتبط بود. اکثر فضاهای تئاتری مکان‌های عمومی بودند، مانند خیابان‌ها، میادین شهر و یا قسمت جلوی کلیسا. صحنه‌های خارج کلیسا محبوب شدند در حالی که حرکت جمعی کارناوال‌های نمایشی در هماهنگی با اعتقادات تماشاگران اجرا می‌شد. در صحنه‌های کلیسا و یا خارج آن فاصله‌ای میان تماشاگر و بازیگر وجود نداشت، زیرا چیدمان فیزیکی فضای نمایشی ارتباطی نزدیک و مستقیم میان حاضرین در

نمایش مهیا می‌کرد؛ برخلاف فضای نمایشی تئاتر یونان که بـه شـدت بـا «سـاختار بحرانی» در ارتباط بود. مطالعـات نشـان مـی‌دهـد کـه تئـاتر قـرون وسـطی دارای «ساختار اپیزودیک» بود در نتیجه زمان، مکان و کنش‌های نمایشی اتفاقـات مربـوط به کتاب مقدس به طور ناگهانی تغییر می‌کرد. حرکت کردن از مکانی به مکان دیگر وحدت فضای تئاتر را در طول اجرا از بین می‌برد اما این تغییـر ناخوشـایند بخـش مهمـی از انتظـارات تماشـاگران بـود، در نتیجـه تماشـاگران قـرون وسـطی را آزار نمی‌داد. تماشاگر قرون وسطی عادت داشت در یک زمان تنها یک محل را ببیند در حالی که صحنه‌پردازی قرون وسطی دارای صحنه‌های هم‌زمان بود. فضای فیزیکی رابطه تماشاگر و بازیگر را تقویت می‌کـرد و اهمیـت رسـتگاری، بهشـت و خطـر جهنم و شیطان را به عنوان دشمن انسان برروی صحنه نشان مـی‌داد. فضـای تئـاتر یک مکان خنثی بازی برای شرکت تماشاگران در کنش نمایشـی مهیـا مـی‌سـاخت بنابراین، از تماشاگران خواسته می‌شد تا از تصورات خود در خلـق محـیط دلخـواه استفاده کنند. منطقه بازی که یک «فضای غیرمنطقه‌ای» یا «فضـای خنثـی» بـود هـر مکانی که نمایشنامه‌نویس انتخاب می‌کرد را ارائه می‌داد. کلیسا مکان‌هـای مختلفـی را در دسترس تماشاگران قرار می‌داد که تمام صحنه‌ها درتمام لحظات در دید کامل تماشاگران بود. تمام عناصر بصـری در منطقـه بـازی و محـل نشسـتن تماشـاگران اعتقادات مسیحیت را منعکس می‌کرد در حالی که فضای خنثی منطقه‌ای خیـالی را مهیا کرد که بر ذهن تماشاگر تأثیر می‌گذاشت تا از نظر معنـوی موقعیـت نمایشـی خود راخلق کند.

فهرست منابع:

- برشت، ب.(۱۳۵۷)، درباره تئاتر، ترجمه‌ی فرامرز بهزاد، تهران
- هیلتون، ج. (۱۳٦٤)، مقدمه بر تئاتر، ترجمه‌ی فرزانه مهاجر، تهران
- کیندرمن، ه. (۱۳٦۹)، تاریخ تئاتر اروپا، ترجمه‌ی سعید فرهودی، تهران
- ملشینگر، س. (۱۳٦٦)، تاریخ تئاتر سیاسی، ترجمه‌ی سعید فرهودی، تهران

– ناظرزاده کرمانی، ف. (۱۹۸۹)،تئاتر نمادگرا، منتشر شده در دو جلد، تهران، انتشارات برگ
– پریستلی، ج. ب. (۱۳٥٦)، دنیای شگفت‌انگیز تئاتر، ترجمه‌ی خواجه
– ستاری، جلال. (۱۳۷٤)، نماد و نمایش، تهران
– شهریاری، خسرو. (۱۳٦٥)، کتاب نمایش، منتشر شده در دو جلد، تهران، امیرکبیر
– سخنور، جلال. (۱۳۷۳)، تئاتر و هنرهای نمایشی، تهران، دانشگاه آزاد اسلامی
– ابراهیم، مکی. (۱۳۷٤)، شناخت عوامل نمایشی، انتشارات سروش
- Arnott, Peter D. (1977), An Introduction to the French Theatre, Totowa, N.J.
- Banks R.A & Marson P. (1998), Drama and Theatre Arts, Hodden and Stoughton
- Berthold, M. (1999), A History of World Theatre, New York
- Bentley, G.E. (1984), The Profession of the Player in Shakespeare's Time, 1590- 1642, Princeton University Press
- Brockett. O. (1991), History of Theatre, USA
- Cameron, K & Gillespie, P. (1996), The Enjoyment of Theatre, Cornell University
- Cassady, Marsh. (1997), Theatre, an Introduction, USA
- Cockayne, David. (2002), An Interview with Author, Birmingham
- Elam, Keir. (1993), The Semiotics of Theatres and Drama, New York
- Esslin, M. (1976), An Anatomy of Drama, London: Maurice Temple Smith
- Frank, G. (1960), The Medieval Drama, UK. Oxford
- Hardison, O.B. (1965), Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages, Baltimore

- Hartnoll, P. (1980), A Concise History of the Theatre, UK, London

- Hunnigher, Ben. (1961), The Origins of Theatre, New York

- Leacroft, Richard & Helen. (1984), Theatre and Playhouse, London: Stanley Thornes

- Mackintosh, I. (1995), Architecture, Actor and Audience, USA and Canada

- Nagler, A.m. (1976), Medieval Religious Stage: Shapes and Phantoms, Yale University Press, New Haven

- Noori Bennett, S. (1990), Theatre Audience, New York

- Rehm, Rush. (1992), Greek Tragic Theatre, Rutledge, London

- Richards, K. (1990), The Commedia Dell'arte: A Documentary History, Blackwell, New York

- Tydeman, W. (1979), The Theatre of the Middle Ages, New York

- Vince, Ronald W. (1984), Acient and Medieval Theatre: A History and Graphical Handbook, Greenwood, and Westport, Conn

- Walcot, Peter. (1976), Greek Drama in Its Theatrical and Social Context, Cardiff, University of Wales

- Walton, J.M. (1987), Living Greek Theatre, Westport, CT

- Whickham,G. (1974), The Medieval Theatre, UK. London

-Wilson, E & Goldfarb, A. (1994), Living Theatre a History, USA: Published by Authors

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی