گفت‌وگو با محمود استادمحمد نویسنده و کارگردان نمایش «کافه مک‌اَدم»

برای آنچه به‌دست آورده‌ایم تاوان داده‌ایم

«کافه مک‌اَدم» به گفته محمود استادمحمد، نویسنده و کارگردانش تئاتر مهاجرت است. داستان مهاجران ایرانی ساکن در مونترال کاناداست که با گرایش‌های سیاسی گوناگون در کافه‌ای جمع می‌شوند. «کافه مک‌اَدم» پاتوق سرخورده‌های سیاسی و مهاجران اجباری است. نمایشی است درباره نسل اول مهاجران ایرانی بعد از انقلاب و روایت استادمحمد از آنها بعد از ۳۰ سال. به قول استادمحمد «کافه مک‌اَدم» بغضی ۲۵ساله است؛ بغضی گریبانگیر که او را که بارها گفته نمی‌خواهد تئاتر کار کند به تالار چهارسو کشانده است. «کافه مک‌اَدم» در دسته تئاترهای سیاسی‌گوی این چند سال قرار می‌گیرد اما استادمحمد معتقد است نمایش‌اش ورای سیاسی بودنِ آدم‌هایش و درباره هویت است؛ هویت ایرانی. در این گفت‌وگو، استادمحمد از «کافه مک‌اَدم»، خاطراتش، دغدغه‌هایش و عصبیت‌هایش می‌گوید. او چونان همیشه گرم حرف زد و به اندازه، اما گنجایش این صفحه به اندازه نبود و برخی از جملات به اجبار جا ماندند. اما آنچه باید پرسیده شود و گفته شود آمده است.

عکس‌ها: مهدی حسنی

حسین ذوقی

-در صحبت‌های اخیرتان درباره اجرای «کافه مک‌اَدم»، به موضوع مهاجرت اشاره کرده‌اید و اصطلاحی به نام تئاتر مهاجرت را به میان آورده‌اید. به نظر شما پرداخت یا عدم پرداخت به موضوع مهاجرت در تئاتر ما چه اهمیتی دارد؟

پدیده‌ای اتفاق افتاده که در تاریخ ایران چنین غلظتی نداشته است. در تاریخ چند نوبت مهاجرت عمده داشته‌ایم، مثل هجوم مغول‌ها یا حتی مهاجرت عمده ایرانی‌ها در دوره سلطنت صفویان. اما مهاجرت ۳۰ سال اخیر مهاجرتی بود که ما نمونه‌اش را نداشتیم. برای ایرانیانی که از کشور خارج شدند دلایل و انگیزه‌های مختلف و متعددی وجود دارد. نقطه مشترک تاریخ یک نکته است و آن ایرانیان مهاجر است. کشوری مثل یونان خبر دارم به مهاجرانش خیلی اهمیت می‌دهد. تا آنجا که من شنیدم ۹ میلیون یونانی در خود شبه‌جزیره زندگی می‌کردند و بیش از ۹ میلیون یونانی خارج از یونان. دولت و حکومت یونان برای این مهاجرانش برنامه داشت؛ اینکه اینها یونانی‌اند و از خاک بیرون رفته‌اند. در برابر آنها مسوولیت وجود داشته است. بخشی از این احساس مسوولیت برمی‌گردد به کسانی که کار فرهنگی انجام می‌داده‌اند. منظور من این است که به مهاجران اهمیت داده شود.

-یعنی شما از منظر اجتماعی به این مقوله نگاه می‌کنید و معتقدید باید دلایل مهاجرت بررسی شود؟

طوری که در حیطه فرهنگ جا می‌شود؛ مسلماً انگیزه‌ها و مسائل اجتماعی این آدم‌ها. از این دو بخش مهم‌تر مشکلات فرهنگی‌شان در دوره مهاجرت است. یعنی این بخشش برای من مهم‌ترین مساله است. ایرانیان وقتی از ایران خارج می‌شوند با چه مشکلات فرهنگی روبه‌رو هستند؛ چه نسل اول که می‌شوند خود مهاجران، چه نسل‌های بعدی‌شان. گاهی اوقات مشکلات فرهنگی برای آنها به قدری غامض می‌شود که بن‌بست‌های متعددی برای آنها ایجاد می‌شود. کاویدن این بن‌بست‌ها، حفظ سنن، آداب و آیین‌ها و ماهیت ایرانی برای من مهم‌ترین قضیه است.

-شما در نمایش‌تان به نسل اول مهاجران انقلاب اشاره کرده‌اید. یعنی دوره‌ای که خود شما هم به عنوان یک مهاجر خارج از ایران زندگی می‌کردید. خاطراتی از این آدم‌ها همراه شماست. آنچه در اجرا به آن اشاره می‌کنید نه درباره مشکلات زندگی در غربت، که به طور اخص درباره دلیل مهاجرت و مشکلات و زندگی پیش از مهاجرت است. به نظر می‌رسد شما بیش از هر چیز به دلایل مهاجرت اهمیت می‌دهید. دلیل شما برای ارجح دانستن دلیل مهاجرت بر مشکلات زندگی مهاجر چیست؟

آن موج اول مهاجران ما اغلب توده‌ای از پرسش‌های گوناگون و ابهامات را با خودشان حمل کردند. مادامی که در ایران بودند این پرسش‌ها برایشان مطرح نبود و حتی فرصت نمی‌کردند که به آنها فکر کنند. ولی وقتی در هجرت واقع شدند فرصت کردند که به پشت سر خود نگاهی بیندازند. اینکه «من چرا اینجا هستم؟» مساله اصلی من همان طور که در اجرا دیدید جوان‌های آن دوره است. مساله اصلی من کسانی هستند که فی‌الذاته انگیزه و موقعیت مناسبی برای مهاجرت نداشتند.

- این در مورد خود شما هم مصداق داشت؟

بله، دقیقاً. کسانی که نه به انگیزه اقتصادی مهاجرت کردند نه به انگیزه علمی و آکادمیک و نه به انگیزه پرونده‌های جنایی و غیرجنایی در رژیم پهلوی. کسانی که در پروسه انقلاب در مرز ۲۰ تا ۳۰سالگی بودند دو سه سال بعد از انقلاب در موقعیتی واقع شدند که دیدند دارند از ایران خارج می‌شوند. در این نمایش این مسائل کاویده شده است. من مورد اصلی را این می‌بینم که شما دیدید؛ اینکه اینها همه صبغه سازمانی دارند. اما چه سازمانی؟ یعنی جوان ۲۰ساله ما سال ۵۶، ۵۷ تازه با اسم یک سازمان روبه‌رو شده چون قبل از این تاریخ حتی نام بردن از این سازمان‌ها جرم بود و کسی نامی از آنها نمی‌برد و نمی‌شنید. ناگهان با سازمان‌هایی از آن سوی چپ تا فراسوی راست مواجه شدند. بدون هیچ مطالعه، شناخت و سابقه‌ای فقط به دلیل شور انقلابی و شور زمانه - شوری که زمانه به آنها تلقین کرد - با سازمانی همسو شدند. آن سازمان آنها را خیلی حساب‌شده جذب کرده و دو سه سال دنبال خودش کشیده و در جایی زمانی یکدفعه پشت اینها را خالی کرده است. پشت جوان‌هایی که هیچ شناخت عمیقی از خواسته یا هدف‌های آن سازمان ندارند. جوانی که نه تجربه دارد و نه حتی رهبران سازمانی‌اش را می‌شناسد. شور جوانی با آنها هم‌پا شده و رسیده به جایی که دیگر راه برگشت ندارد.

-مثل «عزت و تیام» در متن. شخصیت‌های شما کاملاً گلچین شده‌اند. از هر دسته آدمی در این کافه حضور دارد. اما شما صرفاً درباره آدم‌های خارج‌شده و پرتاب‌شده از سازمان‌ها حرف می‌زنید.

ابداً، من بر هیچ آدم خاصی تاکید ندارم. من نخواستم بار شاخص و اخص به هیچ کدام از شخصیت‌ها بدهم. کمااینکه اصلاً شاید مهم‌ترین لحظات نمایش را دختری که از یک خانواده سیاسی برخاسته به زبان می‌آورد. دختری که خود اصلاً سیاسی نیست. اما تحلیل من در این نمایش این است که درست است که تک‌تک این آدم‌ها سیاسی هستند و درست است که نمایش بر اساس کنش‌های سیاسی پیش می‌رود اما بحث اصلی این نمایش هویت است؛ هویت انسان ایرانی. حرف اصلی این نمایش سیاست نیست؛ شخصیتی به نام شاهرخ شیرازی است یعنی کسی که دارد دنبال خودش می‌گردد؛ دنبال هویت ایرانی خودش. او به دنبال تاریخ ۲۵۰۰ساله خودش است. با شاخصه‌های هویتش جهان را گشته و از جهانی اسم می‌برد که همه از یک تاریخ باستانی برخوردارند؛ از چین و هند و مصر و یونان حرف می‌زند. مساله اصلی نمایش هویت است. پایه این نمایش سیاست است. ۱۱ شخصیت آن آدم‌هایی سیاسی‌اند، تنها یک نفر سیاسی نیست. اما من در اینجا می‌گویم حرف اصلی نمایش سیاست نیست و هویت است یعنی همان یک شخصیت.

-شاهرخ شیرازی؟

بله، کسی که نامش انگار علیرضاست و دنبال شاهرخ شیرازی می‌گردد. به او گفته‌اند شاهرخ در مونترال است. مصر، چین، آفریقا و کشورهای خاورمیانه را دنبال شاهرخ شیرازی گشته است. در نهایت کسی در اسکندریه به او گفته است شاهرخ در مونترال است یعنی در ته دنیا. خودش می‌گوید شاهرخ ته دنیاست؛ جایی که بعد از آن هیچ چیزی نیست. در یک ناکجاآباد قرار گرفته که جنین در رحم گرگ ماده یخ می‌زند. یعنی هویت این آدم منتقل شده به نقطه‌ای که آنجا اصلاً انسانی نیست. جایی برای زندگی نیست. او به دنبال هویتش به آنجا آمده. هویت ایرانی ما اتفاقاً درست در پروسه انقلاب به وسیله همین سازمان‌ها که ایرانی نبودند، نه ایدئولوژی ایرانی داشتند و نه تاریخچه ایرانی اما خودشان را ناجیان ایرانی معرفی کردند و جوانان ایران را به سمت خودشان جذب کردند، گم شد. دلیل اینکه من در یک زمینه کاملاً سیاسی بحث هویت را پیش کشیدم آن بود که می‌خواستم از این تضاد در خط درام بهره ببرم. هویت ما کجا گم شده؟ چرا این آدم در کافه مک‌اَدم دنبال هویت خودش می‌گردد؟ کافه مک‌اَدمی که پاتوق آدم‌های سیاسی است. شاهرخ بعد از کلیساهای کاتولیک، بعد از معابد بودایی و تمام نیایشگاه‌های مختلف ادیان و فرهنگ‌های گوناگون آمده در ناکجاآباد دنبال هویتش می‌گردد.

-شما یک بستر رئالیستی خلق کرده‌اید و آدم‌هایی واقعی با پیشینه‌ای مشخص را روی صحنه به نمایش می‌گذارید. اما ناگهان با وارد کردن شاهرخ شیرازی که به گفته خودتان محور نمایش یا حرف اصلی نمایش است به تاریخ باستان می‌روید. او تنها از تاریخ نمی‌گوید. او خود را تاریخ معرفی می‌کند؛ انسانی با بیش از ۲۵۰۰ سال سن. چرا اینجا ناگهان کاملاً سمبلیستی از هویت حرف می‌زنید؟ علیرضا/شاهرخ حالتی متافیزیکی دارد. نمونه آن جایی از نمایش است که عزت دست او را می‌گیرد و می‌گوید که مثل کوره داغ است و دستش می‌سوزد. یا قدرت زیاد شاهرخ نیز چنین مفهومی را در ذهن ایجاد می‌کند.

تو داری این مساله را غیررئالیستی می‌بینی. درست برعکس، این نکته به لحاظ بیولوژیک کاملاً رئالیستی است. داغ شدن یکی از مراحل یخ زدن است. کسی که در حال یخ زدن است ابتدا بدنش مثل کوره می‌سوزد. فعل و انفعالات بیولوژیک بدن این‌گونه است.

- دلیل جنون شاهرخ چیست؟

این برداشت شماست.

- آنجایی که ناگهان برافروخته و برمی‌آشوبد و از تاریخ می‌گوید ناگهان به زبانی غیرفارسی حرف می‌زند. این‌گونه به ذهن متبادر می‌شود که او مجنون است. مجنون نه به معنای دیوانه بلکه درست به همان معنایی که خود شما در انتهای نمایش از زبان کتایون می‌گویید: «کنار اسم هر کدام از ما در شناسنامه یک مهر جنون خورده.»

جنونش چیست؟ آیا از تاریخ حرف زدن جنون است؟

- نه، در نظر بگیرید که ما همین جا نشسته‌ایم در حال حرف زدن و چای خوردن؛ ناگهان نفر سومی وارد می‌شود و با شمایلی غریب از تاریخ می‌گوید و خود را ۲۵۰۰ساله معرفی می‌کند. او از جنس ما سخن نمی‌گوید، در زمان ما زیست نمی‌کند. انگار انسانی باستانی است که دوباره زنده شده. تاکید می‌کنم که منظورم از جنون دیوانگی نیست.

اگر روی فکت‌ها حرف بزنیم شاهرخ هیچ‌چیز غیرعادی نمی‌گوید الا اینکه یک انسان تاریخی است. همان طور که اگر بعضی از چهره‌های تاریخی ما - این چهره تاریخی مقصودمان از دل تاریخ بیرون آمدن نیست - الان در کنار ما واقع بشوند و ببینند و موجودیت خود را بر زبان بیاورند از نظر بنده و شما و از نظر مردمی که در کنار ما زندگی می‌کنند غیرعادی به نظر می‌رسند. چون مردم ما با تاریخ‌شان زندگی نمی‌کنند. مردم ما از تاریخ‌شان دور مانده‌اند. شخص دکتر خانلری در بیمارستان بود. درست لحظه‌ای که از اغما بیرون می‌آید، که در فرهنگ ما به آن لحظه می‌گویند «خانه روشنی»، کسی از دکتر خانلری می‌پرسد: «آقای دکتر شما چند سالتونه؟» دکتر در آن حال نگاهش می‌کند، می‌خندد و می‌گوید:«دو هزار و پونصد سالمه.» این جمله اصلاً غیررئالیستی نیست. مستند است. حرف دکتر خانلری است. آخرین جمله‌ای است که دکتر خانلری بر زبان آورده است در همین بیمارستان ایران‌مهر. اما برای این آدم‌ها غیرعادی است. شاهرخ هم ناگهانی به حرف نمی‌آید و این حرف‌ها را به زبان نمی‌آورد. از او سوال می‌پرسند، احاطه‌اش می‌کنند، وقتی در برابر سوال‌ها قرار می‌گیرد مجبور به حرف زدن می‌شود. او توانایی حرف زدن ندارد. اما در برابر پرسش‌هایی پرت و پلا قرار می‌گیرد؛ یکی انگ می‌زند و یکی مفسده‌ای را پایه می‌گذارد و یکی چرک وجود خودش را در وجود شاهرخ می‌بینند. او از اینها فرار می‌کند. در فرار باز در بن‌بست قرارش می‌دهند و آنجاست که حرفش را می‌زند. این شخصیت اصلاً غیررئالیستی نیست، منتها مردم ما یا نمونه‌ای از مردم که ما در نمایش داریم که در دهه ۶۰ کاویده می‌شوند به چنین آدمی این‌طور نگاه می‌کردند.

-همه آدم‌ها در این متن به یک اندازه حق دارند. همه به یک اندازه قهرمانند و به یک اندازه ضدقهرمان. هرکجا مخاطب با یکی از شخصیت‌ها همذات‌پنداری می‌کند و برایش دل می‌سوزاند اندکی بعد با بعد دیگری از او مواجه می‌شود و او را پس می‌زند. این نگرش اتفاقاً ریشه تاریخی هم دارد در همان سال‌ها که شما به آن می‌پردازید و حتی در تاریخی دورتر. هر زمان مردم پشت کسی ایستادند چند سال بعد نابودش کردند. چرا این‌گونه عمل کردید؟ چرا در این متن قهرمان و ضدقهرمان به معنای دراماتیک آن ندارید؟ چرا این ریسک را پذیرفتید که حتی در ورطه یک ملودرام بیفتید اما این نکته را رعایت کنید؟

اشاره‌ات به مساله قهرمان و ضدقهرمان کاملاً درست است. متن دارد دوره‌ای را می‌کاود که مرزهای قهرمان و ضدقهرمان مغشوش شده بود. دوره‌ای بود که چهره‌هایی به عنوان قهرمان شناخته شده بودند و جوان‌های ما به سمت آنها جذب شدند اما آنها ذاتاً ضدقهرمان بودند و نتوانستند به عنوان یک قهرمان به جوان‌های ما کمکی بکنند. این تعمد را داشتم چون نگاه من این است. من از سازمان‌های سیاسی که در پروسه انقلاب اهم فعالیت‌های سیاسی را زیر بلیت و سیطره خودشان درآورده بودند حرف می‌زنم. من به آنها شدیداً بدبینم و هیچ نظر مثبتی به آنها ندارم و در این قضیه هم کاملاً مصرم که بگویم این سازمان‌های سیاسی به جوانان ما خیانت کردند و این تصویر قهرمان- ضدقهرمان که در چهره شخصیت‌ها می‌بینید آشفتگی‌ای است که سازمان‌ها خودشان به وجود آوردند.

-از این اتفاقات که می‌گویید سی سال و اندی گذشته است. چرا الان به این مساله می‌پردازید؟

خیلی راحت و به جرات می‌گویم که ابداً این نگاه را نداشتم. اگر به زندگی شخصی خودم نگاه کنم باید بگویم رسیده‌ام به دوره‌ای که باید کارهای نانوشته‌ام را بنویسم. کارهای انجام نشده‌ام را انجام بدهم. فکر «کافه مک‌ادم» ۲۵ سال پیش به وجود آمده است. در نتیجه باید دیگر می‌نوشتمش بدون اینکه سال و ماه زمانه را در نظر داشته باشم. اما از این اتفاق خیلی راضی‌ام به این دلیل که باید به تجربیات سیاسی توجه کرد. به این توجه کرد که هر وقت به آنچه پشت سر گذاشتیم بی‌توجه شویم دوباره و چندباره ضربه می‌خوریم. بله بنده هم می‌توانستم یک نگاه ژورنالیستی مد روز به اتفاقات داشته باشم و نمایشی را روی صحنه ببرم که خیلی هم جذاب باشد؛ نمایشی که دارد حرف‌های روزنامه‌ها و سایت‌ها را می‌زند. اگر کسی که اسم نمایشنامه‌نویس را بر خود دارد به تجارب سیاسی این مردم و فراز و نشیب‌هایی که پشت سر گذاشته‌اند بی‌توجه باشد دیگر چه کسی باید توجه کند؟ تاریخ را چه کسی باید بنویسد؟ اگر من هم در حد خودم تجربیات تاریخی‌ام را ثبت نکنم آن‌وقت تاریخ‌نویس بر چه اساسی تاریخ مهاجرت ما را باید بنویسد؟ ما برای آنچه به دست آورده‌ایم تاوان داده‌ایم. اگر بخواهیم این مسائل را نادیده بگیریم، چه تضمینی وجود دارد که جوانان ما دوباره دچار این بدهنجاری نشوند؟ تصور من این است که وظیفه کسی مثل من که جای یک نمایشنامه‌نویس را غصب کرده این است که به آنچه مردم ما برایش تاوان داده‌اند توجه کند و ثبتش کند.

-کتایون می‌گوید: «کنار اسم همه ما در شناسنامه یک مهر جنون خورده.» منظورتان از بیان این جمله در لحظه مهم نمایش و لحظه‌ای که مخاطب تمام هوش و حواسش به اتفاق ناگهانی روی صحنه است، چیست؟

ببین اگر جامعه را با در نظر گرفتن این اتفاق بررسی کنیم واقعاً به این نتیجه می‌رسیم که کسانی که در آن ادوار کار سیاسی و فرهنگی کردند یک جوری یک مهر جنون روی پیشانی‌شان خورده بود. جامعه ما نمی‌پذیرفت؛ جامعه ما جامعه‌ای بود که نه برای انسان فرهنگی قدر و ارجی قائل بود و نه برای انسان سیاسی. خود من پسربچه‌ای چندساله بودم که در کوچه‌مان به چشم دیدم و دیدیم و به یاد دارم که قهرمانان نهضت ملی را چه جور ته آن کوچه می‌کشیدند و می‌بردند و پاسبان‌ها و ژاندارم‌ها و مردم کوچک‌ترین عکس‌العملی نشان نمی‌دادند. اینها تا چند سال قبلش قهرمانان همین مردم بودند. از خود مصدق بگیر تا دیگران که هر چه بودند زمانی قهرمان این مردم بودند. و مردم ما چه برخوردی با آنها کردند. این را بسطش بده تا انسان فرهنگی و اهل هنر. فرد در جامعه‌ای که در آن پسر و دختر، مرد و زن وقتی می‌آمد تئاتر کار کند مهر طرد و فساد روی پیشانی‌اش می‌خورد، باید جنونی می‌داشت تا به عنوان بازیگر در خانواده‌اش قد علم کند. کم نداریم دخترانی که به دلیل کار تئاتر مطرود و در خانواده‌شان منکوب شدند. ندیدیم آن دختری را که جلوی تئاتر پارس خودش را به خاطر تئاتر آتش زد به دلیل اینکه خانواده و شوهرش مهر فحشا بر پیشانی‌اش زده بودند؟ باید مهر جنونی وجود داشته باشد. آن وقت می‌شنویم در جوامعی به خاطر فوت هنرمندشان عزای ملی اعلام می‌کنند و پرچم کشور را نیمه‌افراشته می‌کنند.

- «کافه مکادم» با توجه به اینکه خاطره‌نگاری شماست و حرف شما درباره هویت ایرانی، برای خود شما در بین آثارتان چه جایگاهی دارد؟

اتفاقاً خیلی دلم می‌خواهد در این باره حرف بزنم. مدت‌هاست که تصمیم گرفته‌ام دیگر اصلاً دور و بر تئاتر نگردم. تصمیم گرفته‌ام از تئاتر کوچ کنم. اگر فکر مکادم بر من غالب نمی‌شد، اگر مثل یک درد، مثل یک بغض خرخره‌ام را فشار نمی‌داد، نمی‌نوشتم و اجرایش نمی‌کردم. الان هم اگر گهگداری تئاتر کار می‌کنم آنجایی است که دیگر دارم دچار خفقان می‌شوم. وگرنه در این دوره و این سال و زمانه، در این جو و در این وزارتخانه نه، ترجیح می‌دهم اصلاً تئاتر کار نکنم. «کافه مکادم» را اینقدر دوست داشتم و اینقدر بیان این حرف را لازم می‌دانستم که نتوانستم مقاومت کنم. چند روز پیش روزنامه‌نگاری گفت: «گفتی هنوز نمایش «دیوان تئاترال» روی صحنه بود که تصمیم گرفتم تئاتر کار نکنم و هنوز کار می‌کنی.» درست برمی‌گردد به همین که گفتم. واقعاً اگر بتوانم در برابر تئاتر مقاومت کنم ترجیح می‌دهم اصلاً در این دوره وارد کار تئاتر نشوم. چون آنچه در عمل برای جماعت اهل نمایش می‌بینم دلچسب نیست. برای جماعت اهل نمایش زندگی هنری نیست. تئاتر کار می‌کنیم اما انگار نه انگار که داریم کار هنری می‌کنیم و وقتی همین حس زیبایی‌های زندگی هنری را از تئاتر بگیریم دیگر ترجیح می‌دهم که تئاتری وجود نداشته باشد یا لااقل برای من وجود نداشته باشد.

نکته

واقعاً اگر بتوانم در برابر تئاتر مقاومت کنم ترجیح می‌دهم اصلاً در این دوره وارد کار تئاتر نشوم. چون آنچه در عمل برای جماعت اهل نمایش می‌بینم دلچسب نیست. برای جماعت اهل نمایش زندگی هنری نیست. تئاتر کار می‌کنیم اما انگار نه انگار که داریم کار هنری می‌کنیم و وقتی همین حس زیبایی‌های زندگی هنری را از تئاتر بگیریم دیگر ترجیح می‌دهم که تئاتری وجود نداشته باشد یا لااقل برای من وجود نداشته باشد.

اطلس جهان

دکتر بهزاد قادری

دیونیزوس در تعزیه‌های قرون وسطی

ویژگی دوران پیشامدرن را جاری شدن قدرت از نوک هرم بر طبقات پایین جامعه می‌دانند، در حالی که دوران مدرن را «بازی» دوسویه نوک هرم قدرت و قاعده آن دانسته‌اند. به همین دلیل هنگامی که به درام و ادبیات نمایشی قرون وسطی نگریسته‌اند، از آنجا که این دوران را پیشامدرن می‌نامند، ادبیات نمایشی و تئاترش را بیشتر ابزاری برای ایجاد «وحدت» خوانده‌اند؛ وحدتی که نهادهای قدرت نوک هرم خواستار آن بودند. این پنداری بیش نیست زیرا در این دوره نیز درام و ادبیات نمایشی یکی از پایگاه‌های همیشگی تنش‌های چندگانه بوده است که یکی از آنها تنش میان قدرت مردم و نهادهای قدرت آن روزگار است. آنچه در نگاه نخست در تئاتر قرون وسطی جلوه می‌کند، جایگاه لرزان خنده و کمدی در دستگاه کلیساست. کمدی بر شالوده خنده استوار است و خنده نیز انفجاری درونی است در برابر تضادهای نهفته در رفتار کسانی که در زندگی درگیر آنها بودند. از آنجا که در دوره‌های دستخوش دگرگونی یا گرفتار «آشوب»های اجتماعی شگرف، تضادهای بسیاری جلوه می‌کنند، کمدی برای نشان دادن آنها چالاک‌تر است. بازنمایی‌های کمیک یا خنده‌دار با کشش انسان به «بازی» پیوند دارند؛ کمدی بیش از آنکه بر فرمانبرداری از قانون تاکید کند، به کودکی و رفتار کودکانه آدمی دامن می‌زند. به قول ترنر «بازی» خواست ارادی انسان برای ورود به فضاهای آستانه‌ای (liminal spaces) است. درام و تئاتر زمانی کارایی دارند که بتوانند فضاهای آستانه‌ای باشند و خواننده و مخاطب را برای ورود به دنیایی آماده کنند که نه این‌جهانی است و نه آن‌جهانی که پیشتر پیش رویش گذاشته‌اند. این مرحله بحران هویت و سیال شدن آن است؛ در این گذر نمی‌خواهیم «این» باشیم، هنوز «آن» هم شکل نگرفته است. چون کمدی با شور و آشوب یا «از خود به در شدن» سروکار داشت، آن را آبستن فضاهای آستانه‌ای دانستند و دیری نگذشت که کمدی و وابسته آن، خنده، را همان آیین دیونیزی در لباس مبدل خواستند و هر جا کمدی بود آن را نشانه حضور تاثیرگذار مخاطب در داد و ستدهای اجتماعی دانستند (ناگفته نماند که کلیسا خنده را به تمامی رد نمی‌کرد، بلکه برای آن اندازه‌هایی مشخص کرده بود، اندازه‌هایی که به موجه بودن آدمی لطمه نزند).

باختین در رساله مشهورش، «رابله و دنیایش»، درباره کارناوال در قرون وسطی به عنوان جشن «شدن» سخن می‌گوید. اگر چنین باشد، شاید بتوان آن را رخدادی در راستای ایجاد فضای آستانه‌ای مورد نظر ویکتور ترنر دانست، هرچند پژوهشگران بسیاری درباره سخنان باختین شک کرده‌اند و دیدگاهی مخالف سخنان باختین را پیش کشیده‌اند. با این حال باید این نکته را در نظر داشت که دیدگاه باختین درباره پایگاه فولکلوریک متون ادبی/ نمایشی و رخنه آن در متون مصوب کلیسا نکته‌ای درخور توجه است. در قرون وسطی، نقش مخاطب در شکل دادن به آیین‌های نمایشی بسیار خواندنی است. برای قرون وسطی سه دسته نمایش شناخته‌اند: آیین‌های عید پاک، تعزیه‌های بر صلیب شدن مسیح(ع) و نمایشنامه‌های اخلاقی. از نظر زمانی، نخست مصلوب شدن مسیح(ع) رخ داده است و مراسم عید پاک برآمده از این رخداد است. پیشینه نمایش‌های عید پاک به قرن دهم میلادی می‌رسد، اما اجرای آیینی تعزیه‌های بر صلیب کشیدن مسیح(ع) از قرن سیزدهم میلادی رونق می‌یابد و در قرن پانزدهم اوج می‌گیرد. بنابراین اگر از دیدگاه سرشاری ادبیات و متون نمایشی به قرون وسطی بنگریم، دوران رواج آیین‌های نمایشی عید پاک پررونق‌ترین و مردمی‌ترین دوره آن به شمار می‌رود زیرا بیشترین دخالت مردم در بازنمایی و نمایش به عنوان گفت‌وگوی غیرمستقیم با قدرت صورت می‌گیرد. نمایشنامه‌های عیدپاک هفت بخش دارند: ۱- پیلات و نگهبانان ۲- معراج ۳- صحنه بازگشت مسیح و یورش او به دوزخ و رهانیدن دوزخیان ۴- نمایش عطاری ۵- رفتن بر سر مغاک مسیح ۶- جلوه کردن مسیح در اطراف مغاک در چشم مریم مجدلیه ۷- هجوم حواریون به سوی مغاک (تا به چشم خود کالبد مسیح یا مغاک خالی را ببینند). آبشخور نمایش عید پاک یک جمله است که در انجیل مرقس (۱۶:۱) آمده است: «پس چون سبت گذشته بود مریم مجدلیه و مریم مادر یعقوب و سالومه حنوط خریده آمدند تا او [مسیح] را تدهین کنند.» ماجرا از این قرار است که سه روز پس از مرگ مسیح، مریم مجدلیه، مریم (مادر یعقوب) و سالومه روغنی می‌آورند تا پیکر مسیح(ع) را خوشبو کنند. پس از خریدن روغن، این سه به سوی مغاکی که جسد مسیح را در آن نهاده بودند می‌روند اما جسد را نمی‌یابند و این را در آیین مسیحیت معراج می‌نامند. در انجیل هیچ اشاره‌ای به رفتن سه قدیسه به عطاری و خریدن روغن نشده؛ فقط می‌خوانیم که آن سه زن «حنوط خریده آمدند». اما در آیین نمایشی عید پاک این خود به صحنه‌ای طولانی، یعنی رفتن به عطاری، چانه زدن با عطار و دستیارانش و رخدادهای دیگر تبدیل می‌شود. عطار پیرمردی است که همسری جوان و دستیاری زرنگ و جوان اما ناوارد به شغل عطاری به نام رابین دارد. چون عطار سرش به کار دیگری بند است پس از رابین می‌خواهد عطاری را سامان دهد. سپس رابین را می‌بینیم که غرولندکنان از سختی کار می‌گوید و آرزو می‌کند کاش خودش هم دستیاری داشت. در این دم یک دلقک دیگر از راه می‌رسد و قبول می‌کند دستیار رابین شود (این دلقک غالباً سبز می‌پوشد که بیانگر دو فرد است: دیونیزوس و شاید عیار مردمی، رابین هود). درست در همین دم سه زن مقدس نیز می‌رسند و از عطار روغن می‌خواهند. همسر عطار به گرانفروشی شوهرش اعتراض می‌کند، اما از او کتک می‌خورد. سه زن که می‌روند، عطار پیر خوابش می‌برد و رابین با همسر جوان او سر صحبت را باز می‌کند و از او می‌خواهد خودش را از این زندگی مشقت‌بار رها و با او فرار کند. چنین هم می‌کنند؛ این دو به مرغزار خوش‌آب و هوایی می‌روند و با هم می‌خوانند و می‌رقصند و نرد عشق می‌بازند.

چارچوب اصلی نمایش‌های آیینی عید پاک جملاتی از انجیل‌های متی، لوقا، یوحنا و مرقس است. اما متونی را که مردم از آن ساختند تنها به افزودن جملات یا تغییر لحن متون از مرثیه به شوخی بسنده نکرد. در متونی که مردم در اروپای غربی (اروپای شرقی سرگذشت خودش را دارد) برای این آیین‌ها فراهم کردند، کار به جایی کشید که کسانی، همچون رابین خوشگذران و دلقک که هیچ ربطی هم به انجیل و روایت بر صلیب شدن مسیح نداشتند، در آن ظاهر شدند و ابتکار عمل را به دست گرفتند. عید پاک رخدادی بهاری است و می‌دانیم که جشن در چرخه فصول از کهن‌الگوهایی است که همه فرهنگ‌ها، کافرکیش یا یکتاپرست، به آن پایبند بوده‌اند. در نمایش‌های عید پاک، عروج مسیح به ملکوت و بازگشت او برای رها ساختن دوزخیان از جهنم نوعی جشن رهایی تن از اسارت و احیای آن به شمار می‌آید. مردم از آوردن رابین در این نمایش‌ها هدف خاصی را دنبال می‌کردند. نام رابین هم در زبان آلمانی و هم در زبان لاتین، با سرخی چهره و در نتیجه، با شوخ و شنگی فرد پیوند دارد. رابین آدمی برونگرا و خوشگذران است. او را برخاسته از آیین‌ها و اسطوره‌های پیش از مسیحیت در اسکاندیناوی یا افسانه‌های ژرمن دانسته‌اند. اما شاید بتوان او را گونه روزآمد دیونیزوس دانست، زیرا او با شور و شادی و تن‌آسایی پیوند مستقیم دارد. او در پاره‌ای متون از میان تماشاگران برمی‌خاست و به میان بازیگران می‌رفت که این خود اشاره‌ای است به اینکه او از مردم، یا سخنگوی مردم بوده است. وجود چنین چهره‌ای در ادبیات نمایشی مردمی آن زمان به ما اجازه نمی‌دهد این حکم را یکجا بپذیریم که مردم قرون وسطی آدم‌هایی زیر فشار کلیسا بودند. پژوهشگران فرهنگ قرون وسطی، که نقاشی‌ها، روایات و دیگر اسناد آن زمان را بررسی کرده‌اند، بر این باورند که مردم روستایی و شهری در قرون وسطی درباره خور و خواب و تن بی‌پروا بودند. در نمایش‌های عید پاک، تن مسیح در کانون توجه است. گویی مردم با آوردن رابین در متون نمایشی خود می‌خواستند تن زنده مسیح را در وجود خودشان متجلی ببینند. از سویی نیز می‌شود گفت مردم می‌خواستند با کلیسا به گفت‌وگو بنشینند و زندگی سرزنده و شادی را برای خود بخواهند، زیرا به نظر آنان، مسیح برای آنان جان باخته بود و اینک با برپایی این مراسم می‌خواستند از سویی نبودن مسیح را نفی کنند و، از سوی دیگر، میان رواج تن‌آزاری یا خوارپنداری تن که کلیسا به آن دامن می‌زد و آنچه کاهنان بر سر مسیح آوردند پیوندی نهانی بسازند، زیرا مسیح بارها به آنها گفته بود «شما پاره تن منید».

به این ترتیب، مردم آیین‌های عید پاک را بهترین جلوه‌گاه تن و فرصتی برای گوشزد کردن ارزش آن و بازیابی نیروهای آن یافتند. در عین حال، مردم توانستند با آیین‌های عید پاک میان آیین دیونیزوسی و عروج مسیح پیوندی بیابند. در قرن دهم میلادی، مردم با اجرای این آیین‌ها، همچون دیونیزوسی‌های دوران باستان، سرزندگی را در هیئت قوت یافتن، نوجوانی، بازیابی شادابی، باروری و تولید مثل جشن می‌گرفتند و با این کار نیازها و کارکردهای تن را تجربه می‌کردند. در آیین‌های عروج مسیح، تن او ناپدید می‌شود. اما مردم با دستکاری روایت‌های کلیسا درباره عروج مسیح، از این آیین جشن شادخواری برپا کرده بودند.