عروسک، جستارنامه‌ای دربارهٔ زندگی شگرف

نویسنده

کنت گراس

ترجمه

دکتر شیوا مسعودی

استادیار دانشکدگان هنرهای زیبا دانشگاه تهران

شماره انتشار ۴۷۱۱ **شماره مسلسل ۱۲۱۸۹**

انتشارات دانشگاه تهران

سرشناسه : گراس، کنت Gross, Kenneth
عنوان و نام پدیدآور : عروسک؛ جستارنامه‌ای دربارهٔ زندگی شگرف/ کنت گراس؛ ترجمه شیوا مسعودی.
مشخصات نشر : تهران: دانشگاه تهران، مؤسسه انتشارات، ۱۴۰۳.
مشخصات ظاهری : ۱۸۴ص.
فروست : انتشارات دانشگاه تهران؛ شماره انتشار ۴۷۱۱.
شابک (چاپی) : 978-964-03-7795-6
شابک (الکترونیکی) : 978-964-03-7796-3
وضعیت فهرست‌نویسی : فیپا
یادداشت : عنوان اصلی: Puppet: an Essay on Uncanny Life.
موضوع : عروسک‌های نمایشی در ادبیات
موضوع : Puppets in Literature
موضوع : نمایش‌های عروسکی - - تاریخ و نقد
موضوع : Puppet Theater - - History and Criticism
شناسه افزوده : مسعودی، شیوا، ۱۳۵۳ - مترجم
شناسه افزوده : دانشگاه تهران. مؤسسه انتشارات. University of Tehran. Press
رده‌بندی کنگره : PN۱۹۷۲ ۱۴۰۳
رده‌بندی دیویی : ۷۹۱/۵۳
شماره کتابشناسی ملی : ۹۹۲۲۸۶۶

این کتاب مشمول قانون حمایت از حقوق مؤلفان و مصنفان است. تکثیر کتاب به هر روش اعم از فتوکپی، ریسوگرافی، تهیه فایل‌های pdf، لوح فشرده، بازنویسی در وبلاگ‌ها، سایت‌ها، مجله‌ها و کتاب، بدون اجازه کتبی ناشر مجاز نیست و موجب پیگرد قانونی می‌شود و تمامی حقوق برای ناشر محفوظ است.

عنوان: عروسک؛ جستارنامه‌ای دربارهٔ زندگی شگرف
مؤلف: کنت گراس
مترجم: دکتر شیوا مسعودی
ویراستار ادبی: حمیده حجازی
نوبت چاپ: اول
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳
شمارگان: ۱۰۰ نسخه
ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران
چاپ و صحافی: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران

«مسئولیت صحت مطالب کتاب با مترجم است»

بها: ۲،۲۰۰،۰۰۰ ریال

خیابان کارگر شمالی – خیابان شهید فرشی مقدم - مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران
پست الکترونیک: press @ ut. ac. ir - تارنما: http: // press. ut. ac. ir
پخش و فروش: تلفکس ۸۸۳۳۸۷۱۲

بسم الله الرحمن الرحیم

فهرست مطالب

پیش‌درآمد؛ دیوانگی عروسک‌ها .... ج

فصل اول: گفت‌وگویی در رم ۱

فصل دوم: بی‌ادب‌ها ۱۵

فصل سوم: مقیاس عروسک ۲۵

فصل چهارم: سرنوشت دست‌ها ۳۷

فصل پنجم: بازیگری چوبی ۴۹

فصل ششم: داستان‌هایی برای تئاتر عروسکی ۶۹

فصل هفتم: ویران کردن نمایش عروسکی ۷۳

فصل هشتم: گرسنگی ۸۵

فصل نهم: عروسک سیاه‌شده ۹۳

فصل دهم: سایه‌ها ۱۰۹

فصل یازدهم: آزمون بی‌گناهی ۱۲۳

قطعهٔ آخر ۱۴۱

همهٔ چیزهای دیگر ۱۴۱

یادداشت‌ها ۱۴۹

منابع عکس‌ها ۱۶۳

نمایه ۱۶۷

فهرست عکس‌ها

گالری *دون کیشوت*، رم ۵
عروسک نخی ایتالیایی، سدهٔ نوزدهم ۸
دنیس سیلک، اورشلیم، عکس از اویگیل شیمل ۱۹
عروسک‌ها از ریچارد تشنر، در قطعهٔ شبانه ۲۷
عروسکی از ماریا سیگنورلی ۲۹
صحنه‌هایی از *نگاه کردن به بانو* اثر سرگی ابراتسف ۳۹
دست‌های اجراگر عروسک نخی، عکس از تینا مودوتی ۴۳
تمرین بونراکو، اوزاکا، ژاپن؛ عکس از جوئل ساکت ۵۸
صحنه‌ای از *شاه لیر*، فیگرن تئاتر وایلد اند ووگل، عکس از مایک لیندک ۶۱
صحنه‌ای از مکبث برای مبتدی‌ها، تالیاس کمپانیونز، عکس از دانیال کوتزش ۶۵
صحنه‌ای از *بازگشت اولیس به میهنش*، کمپانی عروسکی هندزاسپرینگ ۶۵
عروسک‌های اپرای عروسکی، عکس از نصرت پناهی‌نژاد ۷۵
عروسک‌های اپرای عروسکی ۸۳
«واسرمن» از *کودکان هیولا* ، فیگرن تئاتر توبینگن، عکس از مانوئلا سیبر ۹۱
بازی‌دهندهٔ بونراکو، اوزاکا، ژاپن، عکس از جوئل ساکت ۱۰۱
بازی‌دهندهٔ بونراکو، اوزاکا، ژاپن، عکس از جوئل ساکت ۱۰۳
صحنه‌ای از *مرگ درونا*، اجرای وایانگ کولیت از دالانگ ایدا باگوس آلیت، بالی ۱۱۴
صحنه‌ای از *دلیل سیلاب‌ها*، جنی گیسر و شرکا، ۱۹۹۴، عکس از دانا آن مک آدام ۱۲۵
شبح مترسک، پل کله، عکس از دومینیک آلدری ۱۲۶
دلقک کامل، پل کله، عکس از دومینیک آلدری ۱۲۹
فرشتهٔ ناتمام، پل کله ۱۳۱
صحنه‌ای از *گوشت و خون من* اثر ایلکا شونباین، عکس از مارینته دلانه ۱۳۸
خانهٔ ژوزفینا، رم ۱۴۰

پیش‌درآمد؛ دیوانگی عروسک‌ها

این چیست که من می‌شناسم و به نظر می‌رسد وقتی در گوشهٔ خیابان، پارک یا در سایه‌های سالن تئاتر، جست‌وخیزکنان بر صحنهٔ کوچک، با او روبه‌رو می‌شوم، مرا می‌شناسد؟ چیست این مخلوقی که از میان سایه‌ها به روشنی می‌آید، باقی‌ماندهٔ چیزی، کله‌شق، اغلب جیغ‌جیغو و زشت، با حرکات عجیب و پیش‌بینی‌ناپذیر یا فقط خاموش، روی خودش خم‌شده، کمی صمیمی، صبورانه در حال نیرو جمع‌کردن برای حرکتی جدید؟ من دربارهٔ جهانی که این مخلوق در آن زندگی می‌کند، حیرانم. کنجکاوم بدانم دربارهٔ جهان ما چه می‌داند.

دیوانگی عروسک؛ این در راستای دامنه‌ای از چیزها قرار می‌گیرد. ممکن است گونه‌ای بسیار معمول از دیوانگی باشد. دیوانگی در حرکات پنهان دست‌ها، تکانه‌ای کنجکاوانه و مهارتی که با آن دست فرد می‌تواند خود را به تکانه‌ای جان‌دار تبدیل کند، این گسترش آن شگفتی اساسی‌تری است که با آن می‌توانیم اجازه دهیم بخشی از بدنمان کلیتی مستقل و مفصل‌بندی‌شده شود، توانا برای شگفت‌زده کردن صاحب خود با حرکاتش با داستان‌هایی که می‌گوید. من این را «دیوانگی» می‌خوانم ولی شاید بهتر است «شور» خوانده شود. این در قدرت دست و لذت در تسلیم‌کردن خود به خواسته‌های اشیاست؛ کنجکاوی ما شیء را به بازیگری تبدیل خواهد کرد، چیزی دارای توانایی ژست و صدا. آنچه اینجا به من القا می‌شود، نیاز برای چیزی ساخته شده است تا داستانی تعریف کند، تا وسیله‌ای برای صدایی شود، تکانه‌ای شخصیت—چیزی خیلی قدیمی و خیلی آغازین. این چیز زندگی به دست می‌آورد.

این دیوانگی همچنین با خود عروسک ساخته‌شده مرتبط است، اغلب چیزی زمخت و بی‌قواره، با چشم‌های خیره و دندان‌های بیرون‌زده، دست‌های کوچکش، رنگ آبی یا قرمز ناممکن صورتش، به‌ندرت با شکلی انسانی در پیکرش، مانند هیولا یا موجودی عجیب، جنین یا جسد. دیوانگی در کنش‌های وحشیانه‌ای وجود دارد که به آن شیء متعلق است و در واقع به نظر می‌رسد مناسب آن است: رقص ریتمیکش، استعدادش در حیله‌گری، سرعت حمله‌اش، برخورد ظریفش با چوب یا تکه‌ای کاغذ، مهارتش در ناپدید شدن و دوباره ظاهر شدن. شخصیت‌هایی انسانی و ناانسانی، نزدیک به اشیا. در این تئاتر، آنچه به قطعه‌ای چوبی، بقچهٔ لباس‌های کهنه، سایهٔ ظریف چرمی سوراخ‌شده شبیه است، صدا و شخصیتی به خود می‌گیرد. در دستانی ماهر، تنها یک نوار کاغذ در حال حرکت با نخی، تسلیم‌شده به اتفاق‌های جریان هوا می‌تواند عمل کند. همگی اهدافی پیدا می‌کنند، آنچه شبیه اراده است، حتی اگر متعلق به آنچه باشند که ما فکر

می‌کنیم نمی‌توانند اراده‌ای داشته باشند. همه روح و روان متفاوتی به دست می‌آورند، همه داستان‌های متفاوتی برای روایت دارند. آنها می‌توانند به تاریخ‌های ما وارد شوند و تاریخ‌ها را دوباره نمایش دهند. سپس کیفیتی قدرتمند و اغلب رمزآلود در شیفتگی تماشاگر به این بازیگران چوبی و به وجه دیده‌شده یا دیده‌نشدهٔ نمایش عروسکی وجود دارد. با وجود هراس و همچنین لذتی اضطراب‌آور، نشانی از صمیمیت را می‌توانیم با چیزهای غریب به دست آوریم. پل کلودل[1] نمایشنامه‌نویس در سال ۱۹۲۶ اجرای نمایش عروسکی را که در ژاپن دیده بود، توصیف کرد که به نظر می‌رسد خیلی شبیه اجرای عروسک دلقک فرانسوی گینیول[2] است: «و پشت (صحنه) خیلی سرگرم‌کننده است که به‌خوبی پنهان نگه داشته می‌شود و کسی را زندگی می‌بخشد؛ برای خلق آن عروسک کوچک که در چشمان هر تماشاگر وارد می‌شود تا در ذهنش بخرامد و خودنمایی کند! در تمام این ردیف‌های مردمان بی‌حرکت فقط این دیو کوچک حرکت می‌کند، مانند روح پری‌وار وحشی همهٔ آنها. آنها مثل کودکان به او خیره می‌شوند و او مانند جرقه‌ای کوچک می‌درخشد!». چیزی در عروسک وجود دارد که زندگی نمایشی‌اش را (بیشتر) به شکل رؤیاها و فانتزی، شعر ناخودآگاه، گره می‌زند تا به هر نمایش واقعی زندگی انسانی. این بخشی از شگرفی‌اش است که حرکات و شکل‌هایش منظر چیزهایی را دارند که ما اغلب از آنها دور می‌شویم یا از سر باز یا دفن می‌کنیم. این دیوانگی ما را بازمی‌شناسد یا از آنچه می‌هراسیم، دیوانگی ماست. این تماشاگری گره‌خورده با کودکی نه با چیزهای کودکانه خلق می‌کند. فریاد کودکان در تلاش برای آگاهی رساندن به پانچ که کروکدیلی پشت اوست، موجودی که هربار وقتی پانچ برمی‌گردد تا او را ببیند فوری زیر صحنه ناپدید می‌شود، سرگرم‌کننده است. تماشای تماشاگران که نمایش عروسکی نگاه می‌کنند، اغلب بخشی از جذابیت آن است. فیلم *چهارصد ضربه* اثر فرانسوا تروفو[3] در سال ۱۹۵۹، به‌منزلهٔ میان‌پرده‌ای در تصویرسازی‌اش از کودکی آسیب‌دیده، چند دقیقهٔ تکان‌دهنده چهره‌های تماشاگران کودک فرانسوی در حال مشاهدهٔ نمایش عروسکی *شنل قرمزی* را نشان می‌دهد، هر چهره متفاوت ولی با وجود این بخشی از دریای متحد حیرت. آنها دیوانه‌وار در آنچه می‌بینند، جذب شده‌اند، فریادزنان هشدار می‌دهند («گرگ! گرگ!»)، وقتی ترسشان برای عروسک قهرمان زن که هدف حملهٔ گرگ قرار می‌گیرد، بیشتر می‌شود.

تئاتر عروسکی دوگانگی‌های خود را دارد. می‌تواند شکل‌های کمتر اثرگذاری از ترس، حسی از مورمورشدن محض و همچنین حس ناچیزی و حقیر شدنش را تولید کند. *قطعه‌های ونیزی گوته*[4] (۱۷۹۶)

1- Paul Claudel
2- Guignol
3- Francios Truffaut
4- Goethe's Venetian Epigrms

واکنش تندتری نشان می‌دهد: «من در کودکی، پسربچه‌ای بودم که عاشق نمایشی عروسکی شدم؛ / آن مرا تا مدت‌ها جذب کرد تا ویرانش کردم». این هم بخشی از دیوانگی است که من شرح دادم. مانند همان عمل «چیزهای کودکانه را کنار بگذار» نیست. چیزی بسیار پربار، بسیار غریب دربارهٔ واژهٔ «عروسک»[1] به انگلیسی وجود دارد که نمی‌تواند جلوی این را بگیرد تا واکنش‌های دوگانه‌ای را در کسانی که آن را می‌شنوند، بر انگیزد، حتی در افرادی که خودشان با این هنر درگیرند. این واژه از لاتین «پوپا»[2]، به معنای «دختر کوچک» یا «عروسک‌بازی» گرفته شده است، کلمه‌ای که هنوز در حشره‌شناسی برای توصیف مرحلهٔ میانی رمزآلود و ناشناخته‌تر دگردیسی حشره به‌کار می‌رود، زمانی که کرم حشره که در زرپوست[3] قرار گرفته و منتظر دوباره ظاهرشدن به صورت چیزی بالدار است. چنین مقایسه‌ای پژواکی دارد و با وجود این، واژهٔ «عروسک» که به خودی خود کوچک است، هنوز کمی مانند واژهٔ کودک و همچنین واژه‌ای برای کودک به نظر می‌رسد. استفادهٔ استعاری، برای چیزی یا کسی به‌کار گرفته می‌شود که هم ناچیز و هم تحت کنترل قدرت دیگران باشد، نه واژه‌ای که مردم به‌راحتی برای خودشان به‌کار برند. در زمان شکسپیر، «پاپت»[4]، گاهی «پوپت»، شاید اصطلاحی برای ابراز مهربانی بود، ولی همچنین واژه‌ای است که برای تحقیرکردن بازیگران و سیاستمداران چاپلوس یا نشان کردن زنی به‌منزلهٔ دلفریبی آرایش‌کرده، حتی فاحشه به‌کار می‌رفت. «فی، فی، تو بدلی هستی، تو عروسکی، تو!» در *رؤیای شب نیمهٔ تابستان*، هلنا بر سر هرمیا که فکر می‌کند معشوقش را ربوده است، فریاد می‌زند. اصلاحگران پروتستان انگلیسی این واژه را برای مسخره کردن استفادهٔ کاتولیک‌های رومی از شمایل و آثار مقدس، مراسم عشای ربانی و در واقع همهٔ ساختار آیین کاتولیک به‌کار می‌بردند. عروسک‌های[5] دست‌سازی هم که در تصرف متهمان جادوگری در ظاهر با قصد آسیب رساندن با جادو پیدا شدند، «عروسک»[6] خوانده می‌شدند.

این کتاب دید دوگانه‌ای را فرامی‌خواند. عروسک و ایدهٔ عروسک، عروسک واقعی و تخیلی یا ناشناخته، عروسک دیدنی و نادیدنی اینجا کنار هم می‌آیند. می‌خواهم منابع جذابیت تئاتری عروسک‌ها، قدرت به‌خصوص و محدودیت‌هایشان روی صحنه را دنبال کنم و همچنین به پرسش‌های وسیع دربارهٔ ساخت هنری آنها اشاره کنم. بنابراین زمانی که من ابعاد مشخص تئاتر عروسکی را شرح می‌دهم، بی‌ادبی تند

1- puppet
2- pupa

۳- شفیره

۴- عروسک

5- Dolls
6- puppet

و تیزش، استعدادش برای دگرگونی، تجزیه کردن زبان و تغییرات اندازه، مادیت آن، وظیفه‌اش برای زندگی‌دادن به بی‌جان‌ها، مباحثه با مرگ و زندگی، عشقش به رازها و سایه‌ها، واقعی بودنش، شگفتی اساسی‌اش را، همچنین می‌خواهم بیان کنم که اینها چگونه انعکاس‌هایی در شکل‌های دیگری از شعر و داستان و همین‌طور به صورت کلی‌تر در هنرهای نمایشی پیدا می‌کنند. اگر بازیگر چوبی آینه‌ای کامل مقابل بازیگر با گوشت و خونی باشد، همچنین تصویر پرطنینی از ارتباط گستردهٔ ما با واژه‌هایی که سخن می‌گوییم، شکل‌های مرگ و زندگی‌شان، ارتباط ما با اشیای مادی و همین‌طور با بدن‌های خودمان را ارائه می‌کند. به این دلیل است که شرح من از نمایش‌های عروسک واقعی اغلب اینجا با افکاری دربارهٔ عروسک‌ها و شبه‌عروسک‌های خیالی و تمثیلی به هم پیچیده است که در نوشته‌هایی از نویسندگانی همانند ویلیام شکسپیر، میگل د سروانتس[1]، امیلی دیکینسون[2]، کارلو کلودی[3]، راینه ماریا ریلکه[4]، فرانتس کافکا، برونو شولتز[5]، راسل هوبان[6]، شیموس هینی[7] و فیلیپ راث[8]، در آثار هنرمندان تجسمی مانند جوزف کرنل[9] و پل کله یا در فیلم اینگمار برگمن دیده می‌شود. در آثار آنها ما عروسک خیالی را به‌منزلهٔ جست‌وجوگر، سرباز، نیرنگ‌باز، بازمانده، کودک، فرشته، حیوان و روح، حتی بازی‌دهندهٔ عروسک می‌بینیم. تمام این پیوندها به من کمک می‌کند تا عروسک را به‌منزلهٔ استعارهٔ ساخت انسان، شکلی از زندگی، ارزیابی کنم. سری چوبی که جهان‌های شگفتی را نمایش می‌دهد.

در توصیف عروسک در اجرا، من به تعدادی از شیوه‌های تئاتر عروسکی، هم در غرب و هم در آسیا نگاه کرده‌ام. این آثاری در سنت‌های پابرجا مانند بونراکوی ژاپن، تئاتر *سایهٔ اندونزی* و نمایش *پانچ و جودی* به همراه دامنه‌ای از آثار تجربی بلندپروازانه از هنرمندان معاصر را در برمی‌گیرد. هرکس می‌تواند دربارهٔ عروسک‌ها تحقیق کند، اگرچه سازوکارها و خصوصیاتشان، پیوندهای غریب ژنتیک، تبار پنهانشان مانند سوسک‌ها و پروانه‌ها، سگ‌ها و دلفین‌ها متفاوت است. بعضی گونه‌ها بادوام و سازگارند، با قدمتی عالی، دیگران کمیاب یا سال‌هاست که منقرض شده‌اند و تنها در محیط‌های خاصی رشد می‌کنند، در میان سختی صحرا یا مناطق گرمسیری پرگل. من می‌خواهم اینجا هردو خط تقسیم‌شدهٔ ارتباط و تنوع زیاد کارهایی را که در تئاتر عروسکی انجام شده است، از فارس مبتذل تا درام اپیک، از رمانس لطیف تا ساتیر آوانگارد را فراخوانم. با وجود این

1- Miguel de Cervantes
2- Emily Dickinson
3- Carlo Colodi
4- Rainer Maria Rilke
5- Bruno Schulz
6- Russell Hoban
7- Seamus Heany
8- Philip Roth
9- Joseph Cornell

تلاش نکردم سیستماتیک یا دایره‌المعارف‌وار باشم؛ بلکه تا جای ممکن با تمرکز بر کارهایی که خودم دیده‌ام، اغلب در همنشینی گلچین‌کننده، بر تعداد به‌نسبت محدودی از اجراها شرح داده‌ام. بسیاری سنت‌ها و هنرمندان زنده را بدون اشاره‌ای رها کرده‌ام، حتی آنهایی که تحسین می‌کنم. همچنین به دنبال موضوعم، فقط اشارهٔ کمی به تاریخ طولانی این تئاتر کرده‌ام که غنی‌تر از چیزی است که خواننده گمان کند.

در اروپا، برای مثال، مدارک نوشتاری از تئاتر عروسکی به هزاران سال پیش برمی‌گردد، دست‌کم به یونان کلاسیک، جایی که نمایش‌ها شامل سایه‌های انداخته‌شده و عروسک‌های نخی، استعارهٔ آماده‌ای برای افلاطون فراهم ساخت. متن‌های چینی، عرب، هندی و جاوه‌ای قدیم نگاهی به تئاتر عروسکی از هزارهٔ قبل را عرضه می‌کند؛ عروسک‌های سایه، نخی و دستی، هم مقدس و هم مردمی. سنت‌هایی وجود دارند که در آنها عروسک تا حدی هویتی جادویی و تابو است، هم‌زمان حیات‌بخش و خطرناک. گاهی عروسک و ماسک شریک قدرتی برای شکل دادن به خدایان و شیاطین، ارواح و مرده‌ها هستند؛ این ابزاری برای انتقال ذات حقیقت‌های کهن است. در بعضی موارد هدایت‌کننده، حتی خود عروسک، می‌تواند چهرهٔ مبدل کشیش یا شمن بگیرد. در لحظه‌هایی از تاریخش، تئاتر عروسک‌ها به‌طور علنی با حریف بزرگش رقابت می‌کند، برای مثال در سدهٔ هجدهم و نوزدهم اروپا، جایی که بازیگران چوبی ممکن بود هر درامی که بازیگران انسانی اجرا می‌کنند، ارائه دهند، همچنین عروسک‌های مجموعهٔ سنتی‌تر نمایش‌های ولادت و مصائب مسیح و داستان‌های مقدس، داستان‌های *فاوست* و *دون ژوان*، قطعه‌های *دلقک و برلسک*. برای تئاتر عروسکی بود که نمایشنامه‌نویس ژاپنی سدهٔ هفدهم چیکاماتسو مونزائمون[1] تراژدی‌های رمانتیک قدرتمندش را نوشت؛ متونی که فرصت‌های جدیدی برای بازیگران انسانی به وجود آورد.

در تئاتر مدرن و آوانگارد هم، عروسک‌ها و ایدهٔ عروسک و گونه‌هایی از مانکن، عروسک[2] انسانی، آدم مکانیکی، نقش مهمی برای بسیاری از نمایشنامه‌نویس‌ها بازی می‌کردند، اغلب برای سرپیچی کردن از ایده‌های سنتی بازیگری و واقع‌گرایی نمایشی، همان‌طور که هارولد سگل[3] به صورت ژرف نشان داده است. عروسک‌ها به‌آرامی به تصورات گئورگ بوشنر[4]، آگوست استریندبرگ، موریس مترلینگ، آلفرد ژاری، آرتور شینتسلر، اسکار شلمر[5]، کارل چاپک[6]، فورتوناتو دپرو[7]، آنتوان آرتو، میشل د گلدرود[8] و فدریکو

1- Chikamatsu Monzaemon
2- doll
۳- Harold Segel؛ نویسندهٔ کتاب فرزندان پینوکیو (۱۹۹۵)
4- Georg Buchner
5- Oskar Schlemmer
6- Karel Capek
7- Fortunato Depero
8- Michel de Ghelderode

گارسیا لورکا، که نام تنها برخی از آنهاست، راه یافتند. بعضی فقط برای بازیگران عروسکی کار تولید می‌کردند، دیگران نمایشنامه‌هایی برای بازیگران انسانی ساختند که شخصیتش، حرکاتش یا حالت هستی‌اش ممکن بود انعکاسی از آنِ عروسک‌ها باشد. شما این حالت دوم را در نمایشنامه‌های مذهبی پردلقک گروتسک د گلدرود می‌بینید، این نمایشنامه‌نویس فکر می‌کرد عروسک‌ها به او کلیدی برای درام در حالت ناب و رام‌نشده‌اش می‌دهد، یا در صحنه‌های شبح‌گون *درام‌های کوچک برای ماریونت* اثر مترلینک، همان‌طور که او بعضی از آنها را نام گذاشته بود، نمایشنامه‌هایی که جهانی از معصومیت و خشونت را فرامی‌خواند، مسکون از مخلوقاتی که واژه‌ها و اعمالشان با نیروهای نادیدنی تحمیل می‌شود. نمونهٔ مفرطی از تئاتر انسانی که با هجوم عروسک‌ها مواجه شده *کلاس مرده* اجراشده در سال ۱۹۷۵ از کارگردان لهستانی تادئوش کانتور[۱] است. در آن، گروه پیکره‌های گروتسک سالخورده، همهٔ بازیگران انسانی، دور نیمکت‌های قدیمی مدرسه با حرکتی اجباری، مکانیکی و زجرآور می‌چرخند، همه مانکن‌هایی با صورت‌های سفید، نیمه‌ویران، نمایانگر کودکی مرده‌شان را حمل می‌کنند، اشیایی در روش‌های به‌طور متفاوتی ملایم، بدون هدف، فرومانده و بی‌رحم در دست دارند. این تئاتری است که در آن چیزهای مرده، حتی نوعی از بازیگر مرده، برای بازجان‌بخشی بر صحنه خواسته می‌شوند.

و با وجود تمام اهمیتش در لحظات تاریخی مشخص و دیگر زمان‌ها یا در همان زمان‌ها، تئاتر عروسکی، موجودیتی بیشتر حاشیه‌ای را هدایت کرده است. پیتر شومان، مؤسس نان و عروسک، گروهی که حرفهٔ طولانی و تأثیر گستردهٔ خود را داشته است، با شوخی می‌گوید که در تئاتر عروسکی متداول بعضی چیزهاست که تاریخش «در مدارک پلیس آسان‌تر جست‌وجو می‌شود تا در تاریخچهٔ تئاتر». این هنر، اگر نه یکی از به‌طور کامل شکست‌خورده‌ها، هنوز «راز شخصی و حالت تحقیرآمیز خود» را به هر توجه بزرگ عمومی ترجیح می‌دهد. در واقع، در بیشتر تاریخش، اگر به‌منزلهٔ چیزی ابتدایی برای بچه‌ها دیده نشود، تئاتر عروسکی اغلب طبقهٔ پایین‌تر تئاتر تصور شده است، بخشی از جهان اجراگران بدون جواز خیابانی، حقه‌بازها، شارلاتان‌ها و اجراهای کوچک سیرک، شکل تئاتری که نازل، ساده، بی‌ادب، زودگذر، با وجود این به شکل ناشیانه‌ای اغواکننده است و با این حال، این به حاشیه‌رانده‌شدگی برتری‌هایی ارائه می‌دهد. آن «قامت مرموز و نازل» به بازی‌دهندگان عروسک این توانایی را داده است که در بعضی متون تاریخی، مجموعه‌ای اجرا از آثاری را که در حالتی غیر این شکل ممنوع بودند، جمع کنند، مانند وقتی بازیگران در دورهٔ تودور[۲] انگلستان نمایش‌های مذهبی قرون وسطا را که قدرت‌های پروتستان برای بازیگران انسانی ممنوع کرده بودند، با

1- Tadeusz Kantor

۲– Tudor؛ دورهٔ تودور در انگلستان بین ۱۴۸۵ تا ۱۶۰۳ شامل دورهٔ الیزابتن در طول حکومت الیزابت اول تا ۱۶۰۳.

عروسک‌ها اجرا کردند یا وقتی گروه‌های عروسکی سدهٔ نوزدهم و بیستم (از جمله شومان) نمایش‌هایی بیش از حد سیاسی را در صحنه‌های تجاری به صحنه بردند. در پایان *بازار بارئولومیوی* بن جانسون، نمایش کوچک، خشن و مضحکی از عروسک‌های دستکشی که انرژی‌هایش را از تئاتر مردمی نازل‌تری می‌گیرد، انعکاسی کنایی دربارهٔ جهان بزرگ‌تر عقده و حماقت انسانی را ارائه می‌دهد.

همچنین آنچه چنین دامنه‌ای از تجسم دربارهٔ این تئاتر را آشکار می‌کند، آنی است که من سعی دارم در اینجا روشن کنم، اگرچه هیچ نظریهٔ نهایی دربارهٔ این موضوع یا هیچ روایت تاریخی کلی از خودم برای طرح کردن ندارم.

دست هدایتگر از عروسکی به عروسک دیگر سفر می‌کند، درون یکی و حالا در شکل دیگری از پارچه فرومی‌رود یا نخ‌ها یا میله‌های بسیاری از پیکره‌های متفاوت را بالا و پایین می‌برد. این نزدیک‌ترین چیزی است که ما برای انتقال روح از بدنی به دیگری یا از موجودی به دیگری در جهان عادی انسانی داریم. هنرمند عروسکی شاید خود سرگردان است. این در بسیاری نمونه‌های تئاتر عروسکی معاصر باقی مانده است، همان‌طور که در سدهٔ نوزدهم بود، هنری سرگردان، با گروه‌های کوچک که با وسایل حمل‌پذیرشان حرکت می‌کردند، جهان‌های خانگی از محل اجرایی به محلی دیگر، شهر به شهر، کشور به کشور. پس شروع نوشتن این کتاب به صورتی سرگردان (با این مفهوم) سازگار است، در طول دوره‌ای از سفرها و اقامت‌های موقت که از پاییز ۲۰۰۷ شروع شد و تا اواخر ۲۰۰۸ ادامه یافت، اغلب در ایتالیا و آلمان، با اقامتی کوتاه ولی خیلی مهم در سوئیس، فرانسه، اسرائیل و بالی. به‌طور دقیق منظره‌های گوناگونی را از میزهای بسیاری که پشت آن نشستم و نوشتم، به یاد دارم، خیابان‌های باریک شهر، علفزارهای بیرون شهر، باغ‌ها، کوهستان‌ها، سواحل دریا، حصارهای قدیمی و حتی شالیزار برنج و سالن‌های تئاتر متفاوتی را که خودم را در حال تماشای نمایش عروسکی یا چیزهایی نه به‌طور کامل نمایش عروسکی یافتم، به یاد دارم، بسیاری درخشان و عالی و تأثیرگذار، بسیاری معمولی، بعضی در زیبایی‌شان ترسناک یا در مقابل، تظاهرشان به افراط‌گرایی. تئاترهای بزرگ و کوچک بودند، بعضی مؤثر و متناسب شده بودند، ولی اغلب فقط به‌منزلهٔ چارهٔ کوچک موقتی، صحنه‌ها با دیگر گونه‌های ساختمان و تالار متناسب شدند یا در فضاهای باز به‌طور کامل موقتی، تنها چارچوبی در میدان عمومی، در باغ ایوان معبدی برپا می‌شود. آنها اسرارآمیز بودند، مانند همهٔ تئاترها که اسرارآمیزند، پس همیشه آشنا هستند.

نمایش‌ها به مهمی گفت‌وگوهایم با هنرمندان بودند. وقتی سفر می‌کردم، به‌طور فزاینده‌ای مجذوب صداهای خود اجراگران شدم، اغلب شیوا، سرشار از داستان‌هایی دربارهٔ آموزششان، معلم‌هایشان، زندگی‌شان

با عروسک‌ها، لحظه‌های روشنگری‌شان. تماشا کردن درحالی‌که به آنها گوش می‌دادم، مشاهدهٔ صورت‌های متحرکشان، چشم‌های درخشانشان و دست‌های درخور توجه‌شان که فکرهایشان، لذت‌هایشان، شگفتی‌هایشان، تشویش‌هایشان و خشم و شرمی را که ممکن است به وجود آید، تعقیب می‌کند. بازی‌دهندهٔ عروسک آلمانی با من به‌طور احساساتی دربارهٔ تولدهای چندگانهٔ عروسکی حرف می‌زد، در طول مدتی که تصور می‌شود، شکل داده می‌شود و در نهایت روی صحنه می‌رود، روح‌های زیادی به درون او می‌روند، بعد بارها از سوی تماشاگران زیادی دیده می‌شود. او از باقی‌ماندهٔ زندگی در عروسک‌های قدیمی صحبت کرد که هیچ‌وقت به‌طور کامل نمی‌میرند. دانشجوی جوان عروسکی در اشتوتگارت دربارهٔ این صحبت کرد که چگونه یاد گرفت عروسک را تنها بعد از اینکه چندین بار خراب می‌کند و دوباره می‌سازد، بشناسد. این درخور توجه بود که به‌طور دقیق کلامی را دربارهٔ شوک الکتریکی در دست گرفتن عروسک از اجراگر آوانگارد در فرانسه و سازندهٔ تئاتر *سایهٔ مقدس* در بالی بشنوم. کلکسیونر عروسک‌های عتیقه‌ای در رم مشتاقانه پیوندهایی بین پینوکیو و موسولینی طرح کرد و در کافه‌ای در یافا[1] (در فاصلهٔ بین درخشش خورشید و باران سیل‌آسا)، من به داستانی دربارهٔ دنیس سیلک شاعر گوش می‌دادم که چگونه بعد از ساعت‌ها سرگردان صحبت کردن دربارهٔ عروسک‌ها در کلاس تاریک وسیع، ناگهان از ریسمانی مخفی برای حرکت دادن صندلی پلاستیکی در عقب آن فضا استفاده کرد تا شاگرد تنهایش را برای فکر کردن دربارهٔ زندگی اشیا حیرت‌زده کند. بعضی از این گفت‌وگوها پشت صحنه یا در استودیو انجام گرفت. اگر خوش‌اقبال بودم، وقتی صحبت می‌کردیم، هنرمند ممکن بود عروسکی را بلند کند و برای لحظه‌ای او را زنده کند تا به من نوعی حرکت مشخص یا ترفند صدا را نشان دهد و به‌سادگی آن را بی‌حرکت روی میز بگذارد؛ ناگهان غریبه‌ای در بی‌جان بودنش. این مواجهه‌ها راهشان را در این کتاب پیدا کرده‌اند؛ در هردو روش صریح و ناگفته.

آنچه من در طول این مدت دیدم، برای من جدید نبود. من اجراهای معاصر متنوع زیادی با استفاده از عروسک در دو دههٔ گذشته تماشا کردم، شامل کارهای زنده و تأثیرگذار که نزدیک به خانه‌ام اجرا شد؛ در نیویورک و لس‌آنجلس، تورنتو و نواحی ورمونت.[2] این اجراها به‌طور قدرتمندی در خاطرم مانده‌اند و این کتاب را پیش بردند. با وجود این، تجربهٔ متمرکز سفرها و نوشتن‌ها، دامنه‌ای از اجراها که توانستم به‌ویژه در اروپا ببینم و شاید چیزی در خود تماشاگران اروپایی که با تمام گونه‌های تئاتر عروسکی سنتی و به همان اندازه مدرن، آشناتر بودند، تمام اینها حس مرا از کاری که می‌شناختم تغییر داد و کمک کرد تا امکانات و محدودیت‌هایش را به همان اندازهٔ رشته‌هایی که آن را به سایر هنرها وصل می‌کند، روشن‌تر ببینم.

۱- Jaffa؛ شهری در اسرائیل

2- Vermont

این کار تماشا کردن، صحبت کردن و نوشتن با مقدار زیادی خواندن آمیخته شده بود. من اینجا به‌طور گسترده‌ای به ادبیات گوناگون تئاتر عروسکی نزدیک شده‌ام. ولی به همان اندازه ورود مجدد به کتاب‌هایی که به‌طور عمده روی کار بازیگران انسانی متمرکزند، فرح‌بخش بوده است؛ برای پیدا کرن درست اینکه چه قدرتمندانه این بحث‌ها برای انعکاس یافتن روی بازیگران چوبی ادامه می‌یابند، کتاب‌هایی که شگفتی و آسیب‌های حضور بازیگر بر صحنه را توصیف می‌کنند یا زندگی تا حدی مستقل ژست‌ها و کلام بازیگر یا روح ساختاری که بیان حسی بازیگر را تسخیر می‌کند. با وجود تمام تفاوت‌هایش، تئاتر عروسکی آنچه را دیگر تئاترها باید انجام دهند، به انجام می‌رساند و کتاب‌های زیادی بودند که ارتباط کمی با تئاتر عروسکی داشتند یا هیچ ارتباطی نداشتند که اغلب منظرهای متفاوتی در پس‌زمینهٔ این اثر می‌ساختند؛ مکالمه‌های غیرمنتظره‌ای بودند که دربارهٔ عروسک‌ها با این متون باید شکل می‌گرفتند یا حسی ناگهانی که من از آغاز داشته‌ام. اینجا تنها به نمونه‌ای اشاره می‌شود: من سال‌های زیادی *تمثیل: نظریهٔ سبک نمادین* انگوس فلچر[1] را خواندم و دوباره خواندم، با توصیف‌های سیالش از مفاهیم در ظاهر انتزاعی، حتی عوامل مرده در نوشتاری تمثیلی بیشتر شبیه دیوها یا مشابه ربات‌ها، آدم‌های مکانیکی و اشخاصی با عقده‌های وسواسی، اشخاصی که با تفکری ثابت هدایت می‌شوند، یکسره رها و دربند جهان‌های فراساختارگرایان. وقتی روی این طرح کار می‌کردم، دوباره آن را شروع کردم، کتابی که ناگهان به نظر می‌رسید خودش نظریه‌ای دربارهٔ تئاتر عروسکی شود یا راه‌هایی پیشنهاد می‌داد که نظریهٔ عروسک ممکن است نظریهٔ ادبیات و به همان اندازه نظریهٔ زندگی شود.

آخرین چیز برای گفتن پیش از ادامه دادن: بعضی از خوانندگان این کتاب اطلاعات زیادی دربارهٔ انواع اجراهایی دارند که من در اینجا شرح دادم؛ می‌دانم که بسیاری ندارند. آنها شاید خشونت غریب و مضحک عروسک‌های دستکشی مانند پانچ و جودی را دیده‌اند، ولی نه ستیزهای اپرایی عروسک‌های مسلح سیسیلی[2]؛ آنها ممکن است عروسک‌های بونراکوی ژاپنی را تماشا کرده باشند ولی نه اشکال خدایان و شیاطینی که در تئاتر سایهٔ بالی اجرا می‌شود. هنگامی که تئاتر عروسکی برای بزرگسال به اندازهٔ مخاطب کودک در آمریکا و خارج از آن معمول‌تر شد، بعضی نمایش‌های معاصر که من شرح داده‌ام، به همان اندازه غریب به نظر می‌رسند: اقتباس‌های کامل از نمایشنامه‌های نوشته‌شده برای بازیگران انسانی، سناریوهای بدون کلام با اشیای معمولی و مانکن‌هایی با اندازه‌های نامعمول، با جسدهای رقصان ضعیف و قورباغه‌های نمایشی، نمایش‌هایی با گروه دلقک‌های درخشان، فرشته‌های چوبی باریک‌اندام یا ماسک‌های معمولی یا تنها توپ‌های پارچه‌ای نمایشی، نمایش‌هایی که افسانه‌هایی از کشف و فقدان، آزادی و خودداری، دیدنی و نادیدنی را شکوفا

1- Angus Fletcher's Allegory
2- pupi

می‌کنند. در بعضی از آنها عروسک‌ها و بازیگران زندهٔ صحنه در روش‌های شگفتی شریک می‌شوند. حرف‌های خود من و تعدادی تصویر این مفاهیم را شرح می‌دهد. امیدوارم. ولی من از خوانندگان هم درخواست دارم که وقتی سعی می‌کنند این اجراها را تصور کنند، خاطرات شخصی‌شان از عروسک‌ها و نمایش‌های عروسکی را که دیده‌اند، به یاد بیاورند. من از آنها می‌خواهم به ماجراهایی فکر کنند که ممکن است در یک نظر در خیابان یا در پارک، در کارناوال یا جشن تولد کودکی، در تلویزیون یا در فیلم دیده باشند یا به خاطر آوردن عروسک‌هایی که خودشان ساختند یا مانند کودکان با آنها بازی کردند، جهان‌های مخصوصی که این پیکره‌ها به خلق یا بازخلقشان کمک می‌کند، اگرچه خاطرات زمخت و تکه‌تکه‌اند، اگرچه آنها شگفتی و لذت را با حسی از چیزی بچه‌گانه یا خجالت‌آور مغشوش می‌کنند. در این کتاب به دنبال آن بوده‌ام تا چیزهای خیلی اساسی دربارهٔ تئاتر عروسکی و مفاهیم آن را فراخوانم. پس حتی دوگانگی‌هایی را می‌توان فراخواند؛ حرکت نوسانی میان شرم و ترس، که ارزش ادامه دادن دارد.