تقابل دوگانهٔ عروسک و بازیگر بر روی صحنه با نگاهی انتقادی به نظریهٔ اَبَر عروسک ادوارد گوردن گریک

پوپک عظیم‌پور تبریزی[۱]، شیدا لطفی[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۵/۲۹، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۹/۲۰
صفحهٔ ۷۷ تا ۸۹
Dol: 10.22034/THEATER.2023.411814.1005

چکیده

عروسک عنصری نمادین و استعاری از اشخاص، اشکال، حیوانات و گیاهان بر روی صحنه است. منشأ شخصیتی که خالق (هنرمند عروسکی) و تماشاگر هر دو ظاهر آن را درک کرده‌اند، در صورتی که از سوی بازیگر انسانی (بازی‌دهنده) به زندگی تخیلی درآید و مستقیماً آن را کنترل کند. کنترل کردن یا جان‌بخشی می‌تواند از طریق تماس بدنی، با دست‌ها، پاها یا از طریق مکانیزم‌های حرکتی دیگری همچون رشتهٔ نخ‌ها، سیم‌ها یا میله‌های چوبی و فلزی باشد. این پیکرهٔ متحرک جان‌بخشی شده (عروسک) امروزه حتی از طریق الکترونیکی و یا حتی از راه دور هم کنترل می‌شود و زمانی به عنوان یک عروسک تئاتری قابل درک است که اجراگر یا بازی‌دهنده در آن‌سوی کابل و یا دستگاه حاضر باشد و حرکت را صرفاً حتی از راه دور از انتهای یک میله یا طناب ساده و یا یک صفحه‌کلید کنترل کند. آنچه در این مقاله به عنوان هدف اصلی در آن می‌پردازیم بررسی نظریهٔ اَبَرعروسک ادواردو گوردن کریگ در حوزهٔ نمایش عروسکی با تعاریف ارائه‌شده از هستی‌شناسی بازیگر و هستی‌شناسی عروسک از دیرباز تا به امروز و بررسی این نظریه در ارتباط با عروسک و بازی‌دهنده‌اش به عنوان بازیگر است. پرسش‌های اصلی مقاله این است که تقابل دوگانهٔ عروسک و بازیگر انسانی چگونه در نظریهٔ ابر عروسک قابل مقایسه است؟ به‌هرحال مسلم است که هرکدام از دو گونهٔ بازیگرها (عروسک و انسان) هرکدام دارای محدودیت‌ها و امکانات نامحدود خود هستند. زمانی که عروسک‌ها زنده می‌شوند، مخاطب عروسک را همچون بازیگر در ذهن خود زنده می‌پندارد با عروسک ارتباط برقرار می‌کند. درنهایت با نگاهی انتقادی به دیدگاه گوردن کریگ به بررسی توانایی‌ها و محدودیت‌ها و امکانات تئاتری بازیگر و عروسک و امکان جایگزینی آنها در برابر یکدیگر بر اساس قابلیت‌هایشان می‌پردازیم چراکه باور داریم عروسک و بازیگر در عین زندگی مستقل در حال نقش‌آفرینی هستند. این پژوهش به روش توصیفی و تحلیلی بر اساس مراجعه به منابع کتابخانه‌ای و نیز مقالات معتبر و منابع موجود در اینترنت به نگارش درآمده است.

واژگان کلیدی: اَبَر عروسک، گوردن کریگ، عروسک، بازیگر، بازی‌دهنده

۱. مربی، گروه هنرهای نمایشی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران Email: Poupak.azimpour@gmail.com
۲. کارشناس ارشد تئاتر عروسکی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: Lotfi_sheyda@yahoo.com

Doi: 10.22034/THEATER.2023.411814.1005

بیان مسئله

ادوارد گوردن کریگ[1] یکی از برجسته‌ترین اندیشمندان عرصهٔ تئاتر جهان است. زندگی او سرشار از ایده‌های شگفت‌انگیز برای اجرا بود به همین دلیل برای اجرایی کردن ایده‌هایش یک مدرسهٔ تئاتری در فلورانس ایتالیا تأسیس کرد. تئاتر رسمی و محافظه‌کار انگلستان با دیدگاه‌های او از هر سو به مخالفت می‌پرداخت.

اجرا برای کریگ یگانگی و وحدت حرکت، صوت، ابعاد، نور و زمان بود (اونز، ۱۰:۱۳۹۲) او می‌خواست تنها از طریق حرکت به احساس دست یابد و دارای طرح داستانی و نمایشنامه نباشد و معتقد بود که تماشاگران باید تجربهٔ جنبشی داشته باشند. او به‌شدت با تحلیل‌های روان‌شناختی تئاتر سنتی غرب به‌خصوص تئاتر ناتورالیستی مخالفت می‌کرد (اونز، ۱۰:۱۳۹۲). چراکه به نظر او بازیگر در حال سقوط است و او قصد حذف بازیگر را داشت «بازیگر برای من یک مشکل لاینحل و یک خرج اضافی است.» اگر قرار بود از بازیگر استفاده شود آن‌وقت باید لب از سخن فروبندند و فقط حرکت کنند، تا هنر را در جایگاه کهنش بنشانند. اصطلاح ابر عروسک واژه‌ای است که برای نخستین بار ادوارد گوردن کریگ آن را در مواجه با حضور بازیگر در صحنه به کار برد او رؤیای تئاتر بدون بازیگر و رؤیای ظهور بازیگر تازه‌ای را در سر می‌پروراند و درواقع به‌نوعی به حضور بازیگران انتقاد داشت و معترض بود وی اذعان می‌داشت بازیگری که خود را به دست تأثراتش می‌سپارد دیگر نمی‌تواند آن ابزار قابل اعتماد اجرا باشد او معتقد به حذف بازیگر و کاربرد واژهٔ ابر عروسک به جای بازیگر در نمایش‌ها بود، چراکه ابر عروسک با زندگی رقابت نخواهد کرد بلکه فراتر از زندگی خواهد رفت، ابر عروسک تجسم‌بخش کالبد ساخته از گوشت و استخوان نیست بلکه جسم در حال خلسه را تجسم می‌بخشد درحالی‌که روحی زنده از او ساطع می‌شود خود زیبایی مرگ بر تن می‌کند. اما این نظریه هیچ‌گاه وقوع نیافت و کریگ نتوانست واقعاً ابر عروسک را تجسم بخشد اما درعین‌حال نمی‌توان نظریهٔ وی را عبث شمارد چون تأثیر بسیاری در حوزه‌های فلسفه و نمایش به جای گذاشت.

اعتقاد دیگر او شاید به‌گونه‌ای بنیادی‌تر بود در مورد خصوصیت تقلیدی ایفای نقش بازیگر چون نه‌تنها در بازی هیجانی موفق نمی‌شوند بلکه شکل نابی از اثر هنری را هم از دست می‌دهند او مدعی نوعی درآمیختگی ایفاگر و شخصیت نمایش است که جز نیرنگ نیست (روبین، ۲۲۷:۱۳۸۳). او پس از دیدن استفاده از عروسک توسط یسنر[2] کارگردان آلمانی بود که به فکر کنار گذاشتن بازیگر افتاد و چیزی را جانشین آن کرد که خود آن را فوق عروسک یا اَبَر عروسک[3] می‌خواند.

(اونز، ۵۷:۱۳۹۲) همچنین کریگ اصرار دارد که عروسک ارجح به بازیگر است اما ما می‌دانیم که عروسک به همراه بازی‌دهنده بر روی صحنه زنده و جاندار می‌نماید. «متداول‌ترین تعریف از یک عروسک استعمال پادآمیزه‌ای از شیء زنده[4] است، آنچه یورکفسکی عروسک جادو[5] می‌نامد. اما جادو چیزی فراتر از معجزهٔ آشکار زندگی در شیء بی‌جان را در بر دارد: عروسک حامل حافظهٔ کهن‌الگویی یا جمعی شناخته می‌شود، وارث سنت دیرینهٔ اعتقادی است که در آن مادهٔ بی‌جان در غالب انسان شکل گرفته و دارای نیروی جادویی است» (فرانسیس، ۵۱:۱۳۹۹ به نقل از ویلیامز، ۲۰۰۷: ۱۱۹ - ۱۲۰). شکی نیست عروسک یک شیء بی‌جان است و در همکاری و همراهی متقابل با بازیگری که حال در کنار عروسک، بازی‌دهنده نامیده می‌شود او به جان درمی‌آید. ویژگی اصلی نمایشگران عروسکی در باورشان به زندگی پنهان در چیزهاست. هر چیزی اعم از

عروسک فیگوراتیو تا اشیا روزمره در دست بازی‌دهندگان می‌تواند جان بگیرد. ماندگاری عروسک همواره کنار هم چیدن و ترکیب امور واقعی و تخیلی است.

بچلدر پژوهشگر آمریکایی معتقد است: «قوی‌ترین خصوصیت عروسک بازیگر شخصیت‌پردازی بی‌واسطه‌اش است. در این فرایند هیچ تصنوعی در کار نیست. یک عروسک همان شخصیتی است که به نمایش می‌گذارد. عروسک یک آدم نیست که لباس پوشیده باشد و تظاهر کند که آن شخصیت است این قابلیت شخصیت‌پردازی بی‌واسطه اجازه می‌دهد عناصر واقعی و تخیلی در کنار هم قرار بگیرد چراکه هر دوی این عناصر بدون مداخلهٔ تظاهر به آنگونه‌ای که در بازیگر زنده می‌بینیم به تماشاگران ارائه می‌شود.» (تیلیس، ۷۸:۱۳۹۳)

پیشینهٔ پژوهش

در جست‌وجویی که داشتیم از مهم‌ترین کتاب‌هایی که در کنار مقالات و تحقیقات صورت گرفته به این پژوهش کمک کرده، کتاب *زیبایی‌شناسی عروسک* نوشته استیو تیلیس (۱۳۹۳)، ترجمهٔ پوپک عظیم‌پور تبریزی از نشر قطره است که شامل مبنایی نو برای تعریف عروسک و توصیف عروسک از دیدگاه تماشاگران و ارتباط عروسک با بازی‌دهنده و همچنین بررسی نظام‌ها نشانه‌ای موجود در عروسک است و از دیگر کتاب‌هایی که در این مقاله ما را یاری کرده، کتاب *تئاتر و هنر اجرا* نوشتهٔ کارگردانان بزرگی همچون ادوارد گوردن کریگ و آدولف آپیا و... (۱۳۹۲)، ترجمهٔ علیرضا امیرحاجی از نشر قطره است که در یکی از مقالات آن به دیدگاه ادوارد گوردن کریگ دربارهٔ نظریهٔ اَبَر عروسک پرداخته شده است. همچنین مقالاتی دربارهٔ نظریهٔ ادوارد گوردن کریگ توسط برخی از پژوهشگران نوشته شده است که به تحلیل و بررسی این نظریه پرداخته‌اند. از جملهٔ این مقالات می‌توان به «مطالعه تطبیقی شیوه‌های رویکرد دو کارگردان به تئاتر شرق: وسوالد میرهولد، ادوارد گوردن کریگ» نوشتهٔ صابر عاقلی و حامد سقایان و «ساده گرایی ادوارد گوردن کریگ در تئاتر مدرن» نوشتهٔ میلاد ساعدی‌پور و «ادوارد گورن کریگ و تأثیر تفکرات وی بر تئاتر مدرن» نوشتهٔ پیوند شاهد اشاره کرد که هر سه به ترتیب در مجلهٔ «فصلنامهٔ تخصصی *تئاتر*»، «کنفرانس بین‌المللی تحقیق و توسعه علوم انسانی و مدیریت و اقتصاد» و همچنین انتشارات دانش‌پژوهان به چاپ رسیده است. هر سه این مقاله به‌طور تخصصی به نظریهٔ ادوارد گوردن کریگ پرداخته است و اشاره‌ای به دیگر حوزه‌ها ندارد. مقالهٔ «گذری در جهان کارگردانی عروسک‌های بزرگ در نمایش ژاپن» نوشتهٔ رکن‌الدین خسروی برای توضیح دربارهٔ نمایش عروسکی بونراکو ژاپنی با استفاده از نظریهٔ ابر عروسک به نگارش در آمده است و این مقاله در مجلهٔ چیستا به چاپ رسیده است همچنین مقالهٔ «دلالت بدن در هنر معاصر نوشتهٔ اِمانوئلا وُگیازاکی و آرتور گُروکوسکی» با ترجمهٔ راحیل صفوی به موضوع رابطهٔ میان اجراکننده و تماشاگر پرداخته است که تعاملی پویا و غیرمعمول را در طول نمایش همواره در حال گسترش و دگرگونی نشان می‌دهد و در این مقاله به‌طور پراکنده با آرای کریگ پرداخته است و این مقاله در مجلهٔ *مطالعات هنرهای زیبا* به چاپ رسیده است. در مثالات فوق الذکر همواره نظریهٔ اَبَر عروسک کریگ در حوزهٔ تئاتر و اجرا مورد توجه واقع شده است و این مقاله برای اولین بار در حوزهٔ مطالعاتی تئاتر عروسکی به تقابل دوگانهٔ عروسک و بازیگر با نگاهی انتقادی به نظریهٔ ابر عروسک گوردن کریگ پرداخته است.

بازیگر و اَبَرعروسک

کریگ معتقد بود که باید به دنبال حقیقت بگردیم حقیقتی که سرانجام در

Doi: 10.22034/THEATER.2023.411814.1005

زمانی مناسب پدیدار می‌شود، درخت واقعی را فراموش کنید، واقعیت ارائهٔ مطلب را رها کنید، واقعیت کنش‌های بازیگری را رها کنید و پس‌ازآن بازیگر را هم رها کنید و این همان چیزی است که باید در طی زمان روی دهد. «بازیگر را رها کنید» با رها کردن چنین مفهومی وقت آن به سر رسید که وجود یک هیئت زندهٔ انسانی (فیگور) ما را درون رابطهٔ کنشگرانهٔ هنر گیج سازد. فیگورهای زندهٔ ضعیف و لرزان غیرقابل درک هستند. مفهوم بازیگر را باید فراموش کنیم تا به جایش فیگوری بی‌جان قرار گیرد «اَبَر عروسک» ما چنین نامی بر او می‌گذاریم البته تا آن زمان که خودش بتواند نامی مناسب‌تر برای خود بیابد.

دربارهٔ عروسک مطالب فراوانی نوشته شده است. «در طول تاریخ عروسک تئاتری الهام‌بخش بسیاری از آثار هنری بوده، اما امروزه جایگاه اصلی عروسک به ابتذال کشیده شده است. عروسک، زاده از نسل تصاویر منقش بر سنگ‌های معابد است، نسل خدایان، او همچون یک خداست.

در مضامین فوق چیزی بیش از یک عروسک نمایشی وجود دارد، بیش از خودنمایی و نمایش شخصیت. عروسک برای من همان ظهور واپسین پژواک عظمت و زیبایی هنر یک تمدن کهن است. هنری که از میان دست‌های پست و فربه عوام عبور کرده و امروزه عروسک تبدیل به ننگ و خفت شده است. تمامی عروسک‌ها مضحکه‌هایی مبتذل و مقلدان کمدین‌های واقعی هستند که قد و قامتشان از عروسک بلندترند و خون در بدن دارند. عروسک‌ها روی صحنه می‌آیند صرفاً با این هدف که با پشت به زمین بخورند و می‌نوشند با این هدف که گیج شوند و دور بچرخند. عشق می‌ورزند صرفاً با این هدف که مخاطب را بخندانند. عروسک‌ها بدن‌های زیبای خود را از دست داده و تبدیل به چیزهایی خشک شده‌اند. چشم‌های باریک‌بینش دقت فوق‌العادهٔ پیشین خود را از دست داده است. عروسک‌ها تبدیل به ستارگانی کم‌نور شده‌اند. نخ‌های دست‌وپایشان را نشان می‌دهند. مغزهای چوبی‌شان شکسته است، اما به یاد می‌آورند که هنرشان ادامهٔ همان نشانه‌هایی است که در سایر هنرها وجود دارد. به یاد می‌آورند که هنر برتر در اثر هنری پنهان است و سازندهٔ اثر فراموش می‌شود. کسی چه می‌داند شاید بار دیگر عروسک تبدیل به وسیله‌ای برای بیان زیبایی هنرمندانه شود. برای پایان بخشیدن به چنین وضعی باید به مطالعهٔ تصاویر و انگاره‌هایی بپردازیم که ربطی به عروسک امروزین ندارد. باید اَبَر عروسک بیافرینیم. اَبَر عروسک تا آن حد با زندگی در رقابت خواهد بود که از آن فراتر رود. ایده‌هایش از مرز و حدود بدن می‌گذرد و به جذبه نزدیک می‌شود. هدفش این خواهد بود که با پوشیدن ردای زیبای مرگ جانی تازه را منتشر کند. مرگ در این نوشتار پیوسته فریاد زندگی برمی‌آورد. آن زندگی که رئالیست‌ها محبوسش کرده‌اند.» (کریگ، آپیا و... ۱۳۹۲: ۱۰ و ۱۴)

نگارندگان مقاله بر آن‌اند تا نظریهٔ اَبَر عروسک ادوارد گوردن کریگ را مورد انتقاد قرار داده و درصدد اثبات این مسئله هستند که عروسک هستی‌شناسی مستقل خود را داراست و بازیگر هستی‌شناسی خود را و در این میان به عنصر ناپیدایی به نام بازی‌دهنده هم توجه خواهد شد چراکه عروسک تئاتری با بازی‌دهنده‌اش جان می‌گیرد و این به منزلهٔ آن است که بازی‌دهنده همان بازیگری است که همراه با عروسک تکامل پیدا کرده و به ایفای نقش می‌پردازد.

برای تبیین این نظر هستی‌شناسی بازیگر و عروسک به طور جداگانه مورد بررسی قرار می‌گیرد.

هستی‌شناسی بازیگر

«بازیگر، پرسوناژ یا آکتور؛ به کسی گفته می‌شود که یک سری حرکات را بر مبنای تحلیل شخصیت و بر اساس بیان همراه با حس به تماشاگران ارائه می‌دهد. به‌طور ساده می‌توان گفت: بازیگر فردی است که برای ایفای نقش خاصی انتخاب می‌شود. بازیگر مانند هر انسان زنده صاحب صدا، چهره و حالتی خاص است که با سرشت او آمیخته شده تغییر می‌کند تا بتواند خودش را با نقشی که بر عهده دارد تطبیق دهد. بازیگر دو روح دارد در یک جسم، یعنی خودش و شخصیتش در یک جسم روی صحنه و روح و جسم خودش. بازیگر زنده می‌تواند شیوه‌های رفتاری خاصی را اختیار کند و دیگر وجوهی که برای انتقال معنا از طریق بازیگری وجود دارند را نادیده بگیرد ولی وی به‌هرحال انتخاب‌های محدودی دارد و نمی‌تواند از شکل و ساختار جسم انسانی رها شود. بازیگر خوب فقط قادر است به بازی احساسی عمل کند. فقط باید درونی‌ترین تجربه‌اش را به کار بندد تا در وجود خود احساسی حقیقی بیابد. باید دارای چنان تسلطی عملی باشد که بتواند بروزهای این احساس را مهار کند و کاربست آن را به منظور اهداف ایفای نقش تنظیم و هدایت کند بازیگر این تسلط را با تمرینی مناسب به دست می‌آورد.» (روبین، ۲۲۸:۱۳۸۳) درواقع بازیگر باید مهارت‌های فردی خود را در راستای شخصیت نمایشی تقویت کند و تنها وسایل بازیگر بدن و بیان و احساسات است که با تقویت آنها می‌تواند بر خود مسلط شود و شخصیت نمایشی را به اجرا بگذارد به‌علاوه بازیگر می‌تواند به کمک چهره‌پردازی و تغییر لباس تا حدی خود را به شخصی نمایش نزدیک کند.

«همچنین می‌توانیم در گسترهٔ تکنیک بازیگری سه نقطه را تشخیص دهیم: در یک‌سو بازیگری ناتورالیستی قرار دارد، در میانهٔ گسترهٔ بازیگری به شیوهٔ نمایشی است و در سوی دیگر بازیگری با ماسک یا لباس نمایشی. در بازیگری ناتورالیستی شخصیت خود بازیگر و مقام او به عنوان بازیگر تحت نفوذ شخصیتی که نمایش می‌دهد مستور می‌گردد و هدف بازیگر این است که تا جای ممکن تماشاگران او را به عنوان آن شخصیت ببینند و تماشاگران به‌سادگی هرآنچه روی صحنه می‌بینند را یک بازنمایی عریان از واقعیت در نظر می‌گیرند، در بازیگری نمایشی شخصیت خود بازیگر و مقام او به عنوان بازیگر کاملاً غرق در بازی نمی‌شود. به میزانی کمتر یا بیشتر، هدف و آرزوی بازیگر این است که نه‌تنها به عنوان شخصیتی که نمایش می‌دهد بلکه به عنوان یک فرد و یک بازیگر شناخته شود و در بازیگری همراه با ماسک یا لباس نمایشی بازیگر نه تظاهر می‌کند که یک شخصیت نمایشی ناتورالیستی است و نه هدفش دیده شدن به عنوان فرد یا بازیگری است که دارد یک نقش را بازی می‌کند. حال اگر از دستگاه مکانیکی هم کمک بگیریم باز هم حرکت بازیگر به کالبد متشکل از استخوان‌ها و ماهیچه‌های وی محدود است و سخن راندن بازیگر فقط می‌تواند تا حدی تغییر صدا پیدا کند و اغلب هم تنها به‌وسیلهٔ خود بازیگر ارائه می‌گردد. مهم‌تر از این‌ها، بازیگر زنده علی‌رغم همهٔ تلاش‌هایی که ممکن است بکند، صرفاً یک بازیگر باقی می‌ماند، شخصی که وانمود می‌کند که شخصی دیگر است.» (باربا، ۱۳۹۰: ۱۴۷ و ۱۵۰)

هستی‌شناسی عروسک

زمانی که از تئاتر عروسکی حرف می‌زنیم عموماً اولین تصویری که از عروسک در ذهنمان خطور می‌کند: عروسک‌های نخی، دستکشی و میله‌ای است که به فراوانی تولید و دیده شده است اما با تغییر و تحولات زیادی که در نمایش عروسکی طی یک قرن گذشته

Doi: 10.22034/THEATER.2023.411814.1005

رخ داده است. لازم است برای فهم عروسک نمایشی، تعاریفی از آن ارائه کنیم:

فرانک پروشان[۶] دربارهٔ اشیای نمایشی بحث را این‌گونه معنا می‌کند:

«انگاره‌های مادی از انسان‌ها، جانداران یا اشباحی که ساخته، نمایش و یا بازی داده می‌شوند. این انگاره‌ها نشان‌دهندهٔ فرم و معنا میان شیء مادی (واسطهٔ معنایی با دلالت‌کننده) و موجود زنده‌ای که بر آن دلالت می‌کند، هستند. برخلاف بازیگران که با استفاده از احساسات، بدن و صدای خود در فرایندی از درون به بیرون به‌واسطهٔ معنایی جان می‌بخشند، عروسک‌ها توسط اجراگران واسطهٔ معنایی را از بیرون به درون خود منتقل می‌کنند.» (تیلیس ، ۱۳۹۳:۱۴۰)

درواقع در تئاتر عروسکی، عروسک نیروی حرکتی و صدای خود را از منبعی خارج از خود دریافت می‌کند که در ورای خود عروسک حضور دارد و همین پیچیدگی رابطهٔ عروسک و منبع بیرونی‌ست که به اجرای نمایش عروسکی معنا می‌بخشد.

بیل برد[۷] یکی از تأثیرگذارترین تولیدکنندگان نمایش عروسکی قرن بیستم آمریکا هم یک تعریف کلاسیک از عروسک ارائه می‌کند: «عروسک پیکره‌ای بی‌جان است که به کوشش انسان ساخته شده تا در مقابل تماشاگر به حرکت درآید.» (برد، ۱۳۸۱:۱۱)

اما در بررسی واژگانی عروسک باید به تعریف پل مک فارلین[۸]، مهم‌ترین پژوهشگر آمریکایی نمایش عروسکی در قرن بیستم اشاره کنیم.

«puppet از واژهٔ pupa که یک واژهٔ لاتین برای دختر است یا عروسک‌بازی یا موجود کوچک است می‌آید. پسوند et واژه را تصغیر می‌کند، یک مخلوق کوچک کوچک... واژهٔ marionette که اصلیتی ایتالیایی و فرانسوی دارد به معنی ماری کوچک کوچک است و از نظر معنای اصلی تفاوت چندانی با puppet ندارد، با این تفاوت که کلمهٔ marionette به‌گونه‌ای مضاعف مصغر شده است. این واژه که نسبتاً به‌تازگی وارد زبان انگلیسی شده است به نظر دست‌اندرکاران نمایش از زیبایی و ظرافت بیشتری نسبت به واژهٔ قدیمی pup-pet برخوردار است» (تیلیس، ۱۳۹۳:۴۰).

بعد از بررسی واژگانی پل مک فارلین از واژهٔ عروسک به تعریفی از وی دربارهٔ عروسک نمایشی می‌پردازیم: «پیکره‌ای تئاتری که تحت کنترل انسان حرکت می‌کند.»

در تعریف دیگری از ماری بچهلدر[۹] یکی از مهم‌ترین دست‌اندرکاران نمایش عروسکی آمریکا که در کار تولید و پژوهش فعالیت می‌نماید می‌نویسد: «عروسک بازیگری است که در یک نوع نمایش تئاتری شرکت می‌کند.» (تیلیس، ۱۳۹۳: ۴۳ و ۵۰)

به نظر می‌رسد اختلاف‌نظرها بر سر معنا و تعریف عروسک وجود دارد و نمی‌توان به‌طور دقیق تعریفی جامع از عروسک را ارائه کرد. ابراتسف[۱۰] اشاره می‌کند که یک انسان می‌تواند روی صحنه یک انسان دیگر را به نمایش بگذارد اما نمی‌تواند نقش نوع بشر را بازی کند چون او یک انسان است. «بازیگر همیشه توسط تماشاگران به صورت زنده ادراک می‌شود و همچنین بازیگر در تخیل تماشاگر نیز زنده است اما این زندگی تخیلی معمولاً زندگی خود بازیگر نیست بلکه زندگی شخصیتی است که به نمایش می‌گذارد. بدن بازیگر با تمام خصوصیاتش وارد موقعیت دراماتیک می‌شود. قابل درک است که انسان زنده نمی‌تواند فقط بعضی ویژگی‌های جسمانی خود را که برای یک موقعیت نیاز دارد نگاه دارد و باقی را دور بریزد. همین باعث می‌شود که پیکرهٔ بازیگر نسبت به دیگر حاملان معنا پیچیده‌تر و غنی‌تر و شاید حتی بتوانیم بگوییم مستحکم‌تر باشد» (برد، ۱۳۸۱: ۱۲۰ و ۱۱۲). در تقابل بازیگر، عروسک در یک حالت دوگانه در ذهن تماشاگر برانگیخته

می‌شود، بار اول همچون بازیگر دارای زندگی تخیلی می‌شود و بار دوم برخلاف بازیگر به عنوان یک شیء درک می‌شود بدین‌ترتیب است که اساساً عروسک با بازیگر فرق دارد و بر اساس آرای کریگ هرگز نمی‌توانیم معیارهای یکسانی برای انسان و عروسک در جانشینی یکدیگر به کار ببریم.

کریگ نظریه‌پرداز انگلیسی تئاتر در مورد واژهٔ عروسک می‌گوید: «عروسک واژه‌ای تحقیرآمیز است و این تحقیر ناشی از تحقیری است که با آن به خود این واژه نگریسته می‌شود. اما مسئله از این پیچیده‌تر است چراکه اگر به کسی لقب عروسک داده شود نه‌تنها لقب ناخوشایندی به او داده شده بلکه مقام هستی‌شناسی او به شکل تحقیرآمیزی زیر سؤال رفته است. بااین‌حال براندون[11] تاریخ‌نگار عروسکی در سطحی عرفانی عروسک را همانند انسان و گرداننده را خدا پنداشته که با دانش و نیروی روحانی خود به انسان جان بخشیده است. پس معنا و مفهوم و تعریف عروسک بسیار گسترده است که در اینجا به برخی از آن‌ها اشاره شد و بر اساس تعاریف مختلف برخی از هنرمندان عروسک تئاتری را در رابطه با انسان معنا می‌کنند و برخی دیگر به ویژگی‌های عروسک بدون دلالت انسان اشاره می‌کنند.» (برد، ۱۳۸۱ : ۲۷۹ و ۲۶۷)

پس از بررسی هستی‌شناسانهٔ ماهیت بازیگر و عروسک حال به رابطهٔ میان بازی‌دهنده (بازیگر) و عروسک که عاملی مهم در جان‌بخشی عروسک است می‌پردازیم.

رابطهٔ میان بازی‌دهنده و عروسک

در این رابطه هنرمند بخشی از خودش را به وسیلهٔ عروسک بیان می‌کند و شگفت آنکه بین عروسک و بازی‌دهنده شباهت‌هایی دیده می‌شود چراکه در مسیر تولید اثر هر دو رشد یافته‌اند و عمیقاً با هم آشنا شده‌اند. خالق و مخلوق در کنار هم هستند و تنها در تلاش برای خلق یک خیال است که بازی‌دهنده می‌تواند موجودی بی‌جان را به عنوان یک موجود جاندار تلقی کند. همچنین ایجاد توازن بین جان یافتن موجودی بی‌جان فراتر از عادت است که توسط بازی‌دهنده به عروسک القا می‌شود.

از نظر یورکفسکی[12] عروسک نشانهٔ جان‌یافته از شخصی است که آن را با صدا و حرکت پشتیبانی می‌کند.

«درواقع بازی‌دهنده اولین تماشاگر عروسک خود است. چراکه از همان ابتدا عروسک را مورد بررسی قرار می‌دهد و تمامی حرکات او را می‌بیند تا بتواند در یک هماهنگی و هم‌زمانی با عروسک قرار گیرد. درواقع او با نگاه کردن به عروسک حرکات دست خود را کنترل می‌کند و تمامی تمرکز خود را روی عروسکی که هدایت آن را در دست دارد می‌گذارد و توجهی به دیگر عروسک‌ها ندارد. اما این صرفاً نگاه بازی‌دهنده به عروسک است. مسئلهٔ مهم حضور بازی‌دهنده در کنار عروسک است که نمی‌توان آن را نادیده گرفت و نکتهٔ مهم‌تر اینکه هرچه این هماهنگی میان بازی‌دهنده و عروسک بیشتر باشد درنتیجه عروسک بازی بهتر و طبیعی‌تری از خود ارائه می‌دهد.» (لطفی، ۱۳۹۷: ۴۲ و ۳۹) این همان بخش است که ما را دچار فراموشی از حضور بازی‌دهنده می‌کند وراگر عروسک را بخشی از بازی‌دهنده بدانیم پس در جایی که عروسک خودنمایی می‌کند یا در مقابل بازی‌دهنده جلوه‌ای از او را به نمایش می‌گذارد اختیار را از بازی‌دهنده می‌رباید و در اینجاست که می‌توان از حضور یا عدم حضور حداقلی میان بازی‌دهنده و عروسک حرف زد.

«ویژگی اصلی بازی‌دهندگان عروسکی در باورشان به زندگی پنهان در چیزها است. تکه کاغذ مچاله شده، صندلی آشپزخانه، یک قوطی یا کتاب می‌توانند در دستان آنها جان

Dol: 10.22034/THEATER.2023.411814.1005

بگیرد. بازی‌دهندگان عروسکی توده‌ای از کیفیات شبیه به انسان و دیگر کیفیت‌های جهانی را از مشاهده اشیا به‌ویژه از تمرین حرکت دادن این اشیا برداشت می‌کنند. تنها امید بازی‌دهندگان برای تسلط بر عروسک‌هایشان ورود به زندگی‌های ظاهراً پایدار و ظریف عروسک‌هایشان است.» (فرانسیس، ۱۳۹۹: ۶۰)

«یک بازی‌دهنده عروسکی می‌تواند در کنار عروسک دیده شود و یا از نظرها پنهان باشد او ممکن است به کمک پوشش خود یعنی نقاب و کلاه در نظر تماشاگران دیده نشود تا عروسک در مرکز توجه قرار بگیرد و تماشاگران می‌توانند مشاهده کنند که بازی‌دهنده چگونه احساسات خود را به عروسک منتقل می‌کند درحالی‌که خود هیچ‌گونه احساساتی را بروز نمی‌دهد و عروسک فقط از طریق مهارت او و آشنایی کامل او با حس لامسه اسکان می‌یابد.» (فرانسیس، ۱۳۹۹: ۱۶۷ و ۱۶۸) (کامل بنویسید) به‌طورمثال «عروسک‌های بونراکو سه فوت بلندی دارند و هر عروسک را سه مرد قابل رؤیت که در اطراف آنها هستند حرکت داده، آن را پشتیبانی می‌کنند. استاد بازی‌دهنده قسمت فوقانی بدن عروسک و بازوی راست آن را کنترل می‌کند، صورتش بدون پوشش، صاف، روشن، بی‌روح، سرد. دو دستیار آن سیاه پوشیده‌اند و صورت خود را پوشانده‌اند. یکی دستکش پوشیده ولی انگشت شست دست چپش بدون پوشش هست، یک اهرم بزرگ سیمی قیچی‌مانند را نگه داشته است که با آن دست و بازوی چپ عروسک را حرکت می‌دهد، دیگری خم شده، از بدن عروسک پشتیبانی می‌کند و جای خود را محکم می‌کند. این مردان در امتداد یک راهرو حرکت می‌کنند که بدن‌هایشان قابل رؤیت خواهد بود. بونراکو مهر خود را روی بازیگر نمی‌زند، او به خاطر ما از بازی‌دهنده رها می‌شود، از طریق نوعی لقاح با بدن انسان، زیرا مادهٔ بی‌جان در بونراکو با شدت و لرزش بی‌نهایت بیشتری نسبت به بدن جاندار حکم‌فرماست (با بخشیدن روح). بازیگر غربی (طبیعت‌گرایانه) هرگز زیبا نیست، جسم او باید از ذات فیزیولوژیکی و نه پلاستیکی باشد. او مجموعه‌ای از اندام‌ها، عضلاتی از احساسات است که هر حالت ارتجاعی آن تحت تسلط نوعی از تمرین‌های ژیمناستیک است. اگرچه بدن بازیگر بر اساس تقسیم عناصر احساسی اما یکپارچگی بنیانی یعنی زندگی را از فیزیولوژی وام می‌گیرد. این بازیگر است که اینجا عروسک است.» (فرانسیس، ۱۳۹۳: ۲۲۵ و ۲۲۸)

درواقع بازی‌دهندگان نه‌تنها با بیرون آمدن وارد فضای عروسک‌ها شده‌اند، بلکه وارد

شکل ۱.

شکل ۲.

دنیای داستانی خود نیز شده‌اند. در این شکل خاص از اجرا، حضور هم‌زمان بین عروسک و عروسک‌گردان اتفاق می‌افتد. «این حضور هم‌زمان بسیار حائز اهمیت است چراکه بین دو موجودی که از نظر هستی‌شناختی متفاوت هستند، رابطه‌ای از خود با دیگری برقرار می‌کند: یکی سوژه (به‌عبارت‌دیگر، موجودی دارای آگاهی) و دیگری یک شیء (به‌عبارت‌دیگر، یک چیز). بااین‌حال، ویژگی عروسک نشان‌دهندهٔ یک ابهام هستی‌شناختی است، زیرا ابژه‌ای است که در اجرا به عنوان سوژه ظاهر می‌شود. حضور هم‌زمان عروسک با رویارویی با یک قهرمان انسانی است که بر این ابهام هستی‌شناختی تأکید می‌کند» (posner, 2014: 30).

در مثالی دیگر در اجرای نمایش Cuniculus قطعه‌ای دربارهٔ بازماندگانی است که در جهانی ویران‌شده در خشونت و هرج‌ومرج زندگی می‌کنند. داستان گروه کوچکی از خرگوش‌های گرسنه را روایت می‌کند که توسط عروسک‌ها تجسم یافته‌اند. در میان این خرگوش‌ها یک شخصیت انسانی زندگی می‌کند که توسط بازی‌دهنده اجرا می‌شود. این شخصیت نام ندارد. او یک جفت گوش دراز پلاستیکی قرمز می‌بندد و فکر می‌کند خرگوش است. خرگوش‌ها از انسان متنفرند اما طوری رفتار می‌کنند که انگار همان بازی‌دهندهٔ که به هیبت خرگوش درآمده است، یکی از آنهاست. در Cuniculus هفت خرگوش وجود دارد و بازی‌دهنده گاهی اوقات دو عروسک را به‌طور هم‌زمان به حرکت درآورده و جان‌بخشی می‌کند. رابطه‌ای که شخصیت بازی‌دهنده با آن عروسک‌ها برقرار می‌کند عمدتاً مبتنی بر تبادل کلامی و نگاه است. آنها احساسات را از طریق متن بیان می‌کنند و نمونه‌های مختلفی از رفتار انسان را از طریق ویژگی‌های روانی نشان می‌دهند همچنین تماشاگران می‌توانند بازی‌دهنده را در حال تولید صدای همهٔ عروسک‌ها و همچنین صدای شخصیت خودش ببینند. عروسک‌هایی که توسط بازی‌دهنده جان‌بخشی می‌شوند دارای یکپارچگی فیزیکی قوی هستند، زیرا دارای اندازه و شکل یکسانی هستند و نقاط اتصال محدودی با بدن بازی‌دهنده دارند.

بازی‌دهندگی از طریق تماس مستقیم است. برای ایجاد یک حضور هم‌زمان با عروسک، بازی‌دهنده از نظر فیزیکی در کنار عروسکی که او به حرکت درمی‌آورد قرار می‌گیرد. در آن محیط، او بخشی از محیط اطراف عروسک می‌شود، زیرا عروسک به‌طور بالقوه می‌تواند او را ببیند. شخصیتی که قرار است حرف بزند همان است که حرکت می‌کند. علاوه‌براین، جهت نگاه نیز به مخاطب نشان می‌دهد که کدام شخصیت در حال صحبت است. وقتی شخصیت بازی‌دهنده صحبت می‌کند، همیشه به صورت عروسک نگاه می‌کند، مگر زمانی که عروسک به او نگاه نمی‌کند. وقتی یک عروسک صحبت می‌کند، درست قبل از شروع به صحبت، برای لحظه‌ای بسیار کوتاه به چهرهٔ بازی‌دهنده نگاه می‌کند، این هماهنگی جهت‌های نگاه‌ها بین بازی‌دهنده و عروسک‌هایش کمک قابل توجهی به حضور هم‌زمان بازی‌دهنده و عروسکش می‌کند.

بین بازی‌دهنده و عروسک، این تصور حاصل می‌شود که قهرمان‌های داستان در سطوح هستی‌شناختی بسیار نزدیک و شبیه به هم هستند: عروسک‌های خرگوش رفتاری انسان‌گونه دارند. در یک حضور هم‌زمان، باید بین بازی‌دهنده و عروسک در صحنه تعادل برقرار شود. در ابتدا حضور آنها نامتعادل است زیرا بازی‌دهنده سر صحنه زنده‌تر از عروسک به نظر می‌رسد. نتیجه یک شکل از حضور هم‌زمان است. تمایز بدن‌ها عنصر کلیدی حضور هم‌زمان بین بازی‌دهنده و عروسک است زیرا عروسک تعلق خود را به جهان به عنوان یک آگاهی مجسم شده متمایز می‌کند. به نظر می‌رسد که بازی‌دهنده و عروسک به دلیل حضورشان روی صحنه

Doi: 10.22034/THEATER.2023.411814.1005

به عنوان سوژه در مقابل یکدیگر حضور دارند. تمایز بین بدن ظاهری عروسک و بدن واقعی بازی‌دهنده به ظهور آگاهی ظاهری در عروسک کمک می‌کند.

برای ایجاد تمایز بین این دو بدن، حضور فیزیکی عروسک از طریق مادی بودن آن کافی نیست. ضروری است که بدن عروسک به‌گونه‌ای حرکت کند که از بدن بازی‌دهنده مستقل به نظر برسد به همین خاطر منطقی ظاهری در حرکت درونی را به کار می‌گیرد. احساس عجیبی که تماشاگران ممکن است تجربه کنند، ناشی از این تصور است که دو سوژهٔ مستقل هستند و از طریق تعامل بدنشان در مقابل یکدیگر حضور دارند، علی‌رغم آگاهی از اینکه یکی از قهرمانان درواقع یک شیء است.

با توضیحاتی که در باب بازیگر و عروسک و ارتباط بازی‌دهنده و عروسک بیان کردیم به نظر می‌رسد حضور عروسک به معنای حذف بازیگر نیست و تئاتر عروسکی هم فرجام منطقی همهٔ واکنش‌ها علیه واقع‌گرایی به شمار نمی‌رود و درنهایت تئاتر عروسکی بیش از همه به جوهر تئاتر وفادار است و رستگاری تئاتر در گرو این صورت ناب و جوهری است.

هانری گوییه در کتاب *تئاتر و وجود* نظر خود را به‌دقت دربارهٔ عروسک و بازی‌دهنده شرح داده است:

«اگر دقیق بنگریم، عروسک بازی‌دهندهٔ خود را حذف نمی‌کند چراکه کسی باید باشد تا در جایگاه عروسک سخن بگوید و او را به حرکت درآورد. عروسک فقط جسم بازی‌دهنده را از صحنه خارج می‌کند و نه صدا و فعالیت بدنی او را که موجب حرکت و زنده انگاشته شدن خود عروسک می‌شود. پس بازی‌دهنده شایستهٔ نام بازیگر است و نقش او با هیچ‌یک از افراد حاضر در صحنه قابل مقایسه نیست. دست عروسک‌گردان، چه نخ‌های عروسک را بکشد و چه در حکم بدن او باشد، همواره دستی هوشمند است که عروسک را به لطف این هوش از زندگی و حرکت بهره‌مند می‌سازد. صدای او، خواه از فراز این هنرپیشگان چوبین شنیده شود و خواه از فرود، همواره صدایی بشری است که بشریتش روح می‌بخشد و جنبش می‌آفریند. این همه بدان معناست که در دل کنش دراماتیک حضوری حاضر است و کنش این حضور را منعکس می‌کند. پس تئاتر عروسکی نیز به حضور فعال بازیگر (بازی‌دهنده) نیاز دارد.»

«گاستون باتی»[۱۳] هم‌زمان با تئاتر در مورد عروسک نیز اندیشیده و با آن کار کرده است. گواهی او در این خصوص حائز اهمیت است. باری او نیز به حضور فعال بازیگر در تئاتر

شکل ۳.

عروسکی اذعان دارد و از همین رو عروسک دستی را برتر می‌شمارد میان عروسک نخی و عروسک‌گردان، که او را از بیرون حرکت می‌دهد، فاصله بیشتر است؛ و ازآنجاکه پاهای عروسک نخی روی یک سطح قرار می‌گیرد، او را مثل آدمک‌های خودکار از نوعی استقلال برخوردار می‌سازد. ما او را می‌ستاییم چنان‌که گویی عروسک جادویی را در وجود او یافته‌ایم: هرچه عروسک‌تر، جادویی‌تر. عروسک دستی اما مستقیماً بدن بازیگر را امتداد می‌بخشد و حتی با او یکی می‌شود. البته گاهی تحقق این یگانگی دشوار است، زیرا عروسک به طرز شگفت‌انگیز در برابر ارادهٔ بازیگر ـ اراده‌ای که می‌کوشد، علاوه بر حرکت، حضوری را به او منتقل کند که سپس باید به تماشاگر انتقال یابد ـ مقاومت می‌ورزد. اینک دوئل‌های کوچکی رخ می‌دهند که هم برای بازیگر و هم برای کارگردان بسیار جذاب‌اند، زیرا این دو دقیقاً وظیفه دارند آن **حضور** را به یاری اجرا تضمین کنند.» (گوییه، ۱۳۹۸: ۱۳۸ و ۱۳۹)

اجرا عبارت است از حاضر کردن به یاری حضورها، زیرا چیزی که حضور تئاتر را تضمین می‌کند حضور بازیگر است. اما انگار گردون کریگ می‌خواهد با وضع نظریهٔ اَبَر عروسک حضور عروسک را حفظ و بازیگر را حذف کند و این عملی نیست. نهایت کارکرد عروسک در این است که باعث می‌شود بازیگر حاضر در صحنه را فراموش کنیم همانند مثالی که در بالا در باب بازی‌دهندگی نمایش بونراکو ذکر کردیم، بازی‌دهنده به‌قدری خوب کار می‌کند که احتیاجی به پوشیدن روبند سیاه ندارد و تماشاگران حضور او را فراموش می‌کنند.

«انگار کارکرد عروسک چنین چیزی است: پس راندن باور معطوف به وجود بازیگر و درنتیجه فروکوفتن علاقه‌ای که تماشاگر به بازیگر پیدا می‌کند. عروسک حضور بازیگر را حذف نمی‌کند، بلکه جسم او را از نمایش دور می‌سازد. به‌نحوی‌که در مجموعه تصاویر بصری، که کارکردشان همانا القای وجود است، دیگر هیبت و سیمای بازیگر به وجود شخصیت افزوده نمی‌شود؛ زیرا این هیبت و سیما قادر نیستند زندگی خاص خود را از تماشاگر بزدایند. اما در برابر خیمهٔ عروسک‌ها چه روی می‌دهد؟ شماری از تصاویر جذاب بصری داوری بر وجود را برمی‌انگیزد. اما این وجود به عروسکی اعطا می‌شود که از چوب تراشیده شده است. حرکات عروسک از پیش با گفته‌های او همساز شده‌اند. ازآنجاکه صدا نمودگار یک حضور انسانی است؛ ازآنجاکه حرکات و گفته‌ها از وجود یک بازیگر سرچشمه می‌گیرد، باید نتیجه گرفت که نمایش عروسکی، دقیقاً به سبب الزام حضور بازیگر، متعلق به هنر تئاتر است. بااین‌حال حضوری که در این نمایش از بازیگر باقی می‌ماند حضوری است فاقد جسمی و کمابیش غیرشخصی. گرمایی است برخاسته از منبعی پنهان. نوری فرو افتاده از اختری بی‌نام. تصاویر بصری تماشاگر را مجذوب نمایش می‌کنند و اینکه برای او بیشتر خوی گینیول وجود دارد تا دستی که اگر نبود گینیول هم نبود.» (گوییه، ۱۳۹۸: ۱۴۱ و ۱۴۲)

پس عروسک درحقیقت نمی‌تواند این وسوسهٔ واقع‌گرایی را از بین ببرد این وسوسه می‌تواند در صحنهٔ عروسکی به اندازهٔ صحنهٔ بازیگر به قدرت و محکم خود را نشان دهد بنابراین ارجاع به واقعیت توسط عروسک نفی نمی‌شود با سرکوب باور به وجود بازیگر الزاماً باور به وجود شخصیت و ماجراهای او نیز از بین نخواهد رفت به اعتقاد گوییه وقتی گاستون باتی عروسک‌هایش را به خدمت اشیل[۱۴] و سوفکل[۱۵] می‌گمارد، نیت او نه طرد واقعیت، که مسخ آن است. «سرگذشت تراژیک دارای حقیقتی است که باید آن را دنیایی متفاوت با زندگی روزمرهٔ خویش بجوییم. و ازآنجاکه عروسک از تن و سیمای زیادهٔ انسانی بی‌بهره است، هراندازه از وجود

Doi: 10.22034/THEATER.2023.411814.1005

جسمانی فاصله بگیرد به وجود قهرمانی نزدیک‌تر می‌شود. باری هدف باتی نه استحالهٔ تراژدی به پری بازی، با پالودن است از هر نوع انسان‌گونگی در معنای لغوی واژه. در نبود زندگی درونی، به بیان دقیق عروسک توانایی بیان ندارد. نداشتن چیزی برای بیان، نمی‌تواند چیزی را بیان کند. نقاب یک بازیگر یا رقصنده چگالی بشریت را پنهان می‌کند، عروسک چیزی جز پوچی نیست. هیچ چیز. افسون عروسک نیروی مرموز فریبندگی آن، در آنچه پنهان می‌کند قرار دارد نه آنچه بیان می‌کند.» (گوییه، ۱۳۹۸:۱۴۳)

بازیگر هرقدر هم توانا باشد باز هم مخاطب را معذب می‌کند، زیرا عنصری مزاحم، یعنی چیزی معمولی و روزمره را در درامی تخیلی تزریق می‌کند. ازاین‌رو او همواره فردی است با ظاهری مبدل. اما عروسک زندگی و حرکت خود را از کنش نمایشی وام می‌گیرد در این حالت او بازیگری سخنگو نیست بلکه سخنی است که به بازی درآمده.

تفاوت تئاتر عروسکی و غیرعروسکی بسیار عمیق است به همین خاطر نمی‌توان بین آنها ارجحیتی به لحاظ برتر یا پست‌تر از یکدیگر درجه‌بندی کرد. یک نوع از تئاتر بر حضور آشکار بازیگر تأکید دارد و نوع دوم بر حضور پنهان او (تئاتر عروسکی)

«توجه به بازیگر ذهن را به سوی جوهری‌ترین و مرموزترین جنبهٔ بازنمود تئاتر یعنی همان مسخی که ضامن وجود است سوق می‌دهد. موضوع این نیست که ببینیم سارا برنارد[۱۶] در *هملت*[۱۷] چگونه است، بل ببینیم که *هملت* در سارا برنارد به چه شکلی درآمده است. تئاتر ذاتاً به این نگرش دوم گرایش دارد. نگوییم که تفاوت این نگرش‌ها زیادی ظریف است. وقتی تقابل‌ها تا این اندازه فاحش باشند، نه از تفاوت سخن می‌توان گفت نه از ظرافت. عشق خرافاتی به بازیگر و عشق مذهبی به اثر از دو نیت دقیقاً متضاد سرچشمه می‌گیرند. برخی از تماشاگران از ساشا گیتری[۱۸] می‌خواهند که در هر نقشی ساشا گیتری باشد. ما اما دوست داریم ببینیم که دون ژوان مولیر[۱۹] در *آقای لویی ژووه*[۲۰] چه شمایلی می‌یابد و ماریان موسه به چه صورت در *مادموازل مارگریت ژامو* تجلی می‌کند.»(گوییه، ۱۳۹۸:۱۴۶)

اما درنهایت عروسک از منظر بازی‌دهنده همان شخصیتی است که به نمایش می‌گذارد چراکه عروسک آدم نیست که لباس پوشیده باشد و تظاهر کند که آن شخصیت است بلکه عروسک به داشتن حیات تظاهر می‌کند و این چیزی غیرازآن چیزی که هست (شیء بی‌جان) این تظاهر عنصری بنیادین در عروسک است.

نتیجه‌گیری

ادوارد گوردن کریگ با اینکه نظریهٔ اَبَر عروسک را وضع کرد اما نتوانست آن را به اجرا درآورد هرچند کارگردانان بی‌شماری را تحت تأثیر خود قرار داد. امروزه شکی نیست که کریگ دربارهٔ جایگزین شدن بازیگر به وسیلهٔ اَبَر عروسک دچار تردید شده و شاید چیزی بیش از یک استعاره نبوده و شاید نظرات کریگ دربارهٔ عروسک‌ها و قدرت بیانی و توانایی‌های نامحدودش صرفاً به عنوان محرکی برای بازی گرفتن از بازیگران بوده است. بازیگر همیشه در تخیل تماشاگر زنده است و این زندگی تخیلی معمولاً زندگی واقعی خود بازیگر نیست بلکه متعلق به زندگی شخصیتی است که به نمایش می‌گذارد بدن بازیگر با تمام خصوصیاتش وارد موقعیت دراماتیک می‌شود. در تقابل بازیگر عروسک به‌صورت دوبینی در ذهن تماشاگر حاضر می‌شود در ابتدا همچون بازیگر او هم دارای زندگی تخیلی است و برای بار دوم برخلاف بازیگر به عنوان یک شیء درک می‌شود بدین‌ترتیب است که اساساً عروسک با بازیگر فرق دارد به همین خاطر بر اساس

آرای کریگ هرگز نمی‌توان معیار یکسانی برای انسان و عروسک در حوزهٔ بازیگری در نظر گرفت.

در تئاتر عروسکی بازی‌دهنده نقش بازیگر را ایفا می‌کند با این تفاوت که تماشاگران بر اثر مهارت بازی‌دهنده حضور او را فراموش می‌کنند اما این به معنای عدم حضور او در صحنه نیست بلکه در تمامی مراحل نمایش حضور دارد و کامل‌کننده زندگی عروسک در صحنه است. با تعاریفی که در بالا از هر دوی آنها ارائه دادیم می‌توانیم بپذیریم که هر دو هم عروسک و هم بازیگر دارای زندگی مستقل خود هستند و هرکدام دارای محدودیت‌ها و امکانات نامحدود حرکتی و بیانی هستند.

پی‌نوشت‌ها

1. Edward Henry Gorden Criag.
2. Jessner.
3. Ubermarionette.
4. Living Object.
5. Magic Puppet.
6. Frank Prosochan
7. Bill Baird.
8. Paul Mcpharlin.
9. Marjorie Batcheelder.
10. Obraztsov.
11. Brandon.
12. Henryk Jurkowski.
13. Gaston Batti.
14. Achilles.
15. Sophocles.
16. Sarah Bernhardt.
17. Hamlet.
18. Sasha Guitry.
19. Moliere.
20. Louis Jouvet.

فهرست منابع

• اونز، جمیز روز (۱۳۹۲)، *تئاتر تجربی*، مصطفی اسلامیه، چاپ هفتم، سروش، تهران

• باربا، یوجینو (۱۳۹۰)، *فرهنگ انسان‌شناسی تئاتر هنر اسرارآمیز نمایشگر*، یدالله آقا عباسی، چاپ اول، سوره مهر، تهران

• تیلیس، استیو، (۱۳۹۳)، *زیبایی‌شناسی عروسک*، پوپک عظیم پور تبریزی، چاپ اول، قطره، تهران

• روبین، ژان ژاک (۱۳۸۳)، *تئاتر و کارگردانی*، مهشید نونهالی، چاپ اول، قطره، تهران

• فرانسیس، پنی (۱۳۹۹)، *تئاتر عروسکی مدرن از نظریه تا عمل*، پوپک عظیم پور تبریزی، چاپ اول، نمایش، تهران

• گوردن کریگ، ادوارد (۱۳۹۲)، *مجموعه مقالاتی از ادوارد گوردن کریگ، آدلف آپیا، آلفرد ژاری و....*، علیرضا امیر حاجبی، چاپ دوم، نشر قطره

• گوییه، هانری (۱۳۹۸)، *تئاتر و وجود*، مازیار مهیمنی، چاپ اول، بوی کاغذ، تهران

• لطفی، شیدا، چگونگی وقوع امر مضاعف در به وجود آمودن رابطه عروسک و بازی‌دهنده با تمرکز بر آرا فروید و بررسی آن در آثار الکا شوئنباین و فیلیپ ژانتی، ۱۳۹۷، پردیس هنرهای زیبا، دانشکدهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد* نمایش عروسکی

• 11. Dassia. N. posner , Claudia Orenstein , John Bell ,2014 , *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance* , Routledge.