

الگوهای بهره‌برداری از عروسک‌های بومی گیلان در تلویزیون ایران^۱

محمدرضا احمدزاده^۲؛ شعیب حسینی مقدم^۳؛ پوپک عظیم‌پور^۴

تاریخ ارسال: ۱۴۰۱/۰۸/۲۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۳/۲۷

چکیده

هدف این پژوهش عبارت است از: ارائه الگوی بهره‌برداری از عروسک‌های بومی گیلان برای برنامه‌سازی تلویزیونی و دستیابی به ویژگی‌های ساختاری و محتوایی مناسب به‌منظور برنامه‌سازی با عروسک‌های بومی. این تحقیق، کیفی، کاربردی و توصیفی است. شیوه پژوهش، مطالعه موردی و روش جمع‌آوری اطلاعات، نمونه‌گیری هدفمند است. عروسک‌های بررسی‌شده، عروسک‌ها و تن‌پوش‌های مربوط به آیین‌های آهوچره، رابرجره و عروس‌گولی و همچنین عروسک‌های کتراگیشه و ویو هستند. در این میان، عروسک‌های آیین‌های آهوچره، رابرجره، کتراگیشه و عروس‌گولی، نمایشی محسوب می‌شود و عروسک ویو، عروسک-بازیچه است. با توجه به امکانات فنی و محتوایی موجود در رسانه تلویزیون، می‌توان یافته‌های پژوهش را به عنوان مواد لازم برنامه‌سازی عروسکی در تلویزیون استفاده کرد. در آیین آهوچره، هم‌شیء نمایشی یافته می‌شود و هم تن‌پوش و شخصیت‌های نمایشی و اشعار معنادار. در آیین رابرجره، تن‌پوش آهو یا آفو دیده می‌شود. در نمایش آیینی عروس‌گولی، سه تن‌پوش اصلی موجود است که علاوه بر ظاهر آنها، ارتباط شخصیت‌هایشان می‌تواند دست‌مایه ساخت برنامه‌های نمایشی عروسکی شود. کتراگیشه یک عروسک بومی است که برای آیین‌های آفتاب‌خواهی و باران‌خواهی با کف‌گیر چوبی ساخته می‌شود. در این آیین‌ها نیز محتوای آیین و شیوه ساخت عروسک، هردو قابل‌توجه و قابل‌برداشت هستند. درنهایت، عروسک ویل (ویو) که از ویژگی ظاهری و پوشش آن می‌توان استفاده کرد. براساس یافته‌های فرمی و محتوایی این پژوهش می‌توان از عروسک‌های بومی موردبررسی، برداشت‌های متنوعی در جهت غنی‌تر شدن هنر عروسکی تلویزیون انجام داد و آنها را در قالب‌های مختلف در فرایند تهیه و تولید برنامه‌های تلویزیونی آزمود..

واژه‌های کلیدی

برنامه تلویزیونی، تلویزیون، عروسک بومی، گیلان.

۱. این مقاله براساس نظر گروه دبیران و سردبیر فصلنامه، پژوهشی است.
۲. کارشناسی ارشد تهیه‌کنندگی تلویزیون، دانشکده تولید رادیو و تلویزیون، دانشگاه صداوسیما، تهران، ایران. (نویسنده مسئول).

mohammadreza.ahmadzadeh@gmail.com

۳. مربی گروه گرافیک و انیمیشن، دانشکده هنرهای دیجیتال، دانشگاه صداوسیما، تهران، ایران.
shoeibhoseiny138@gmail.com

۴. مربی، گروه هنرهای نمایشی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
poupakazimpour@ut.ac.ir

مقدمه

عروسک‌ها با قابلیت‌های منحصر به فرد خود توانسته‌اند جایگاهی درخور در تلویزیون پیدا کنند. قابلیت‌های جدید تلویزیون از یک سو و ویژگی‌های نمایش عروسکی از سوی دیگر، توانسته است هنری مستقل بیافریند به نام «نمایش عروسکی تلویزیونی». در این شیوه، قابلیت‌های نمایش عروسکی بیش از پیش شد، اما نباید فراموش کرد نمایش عروسکی تلویزیونی، نمایشی مستقل از نمایش عروسکی صحنه‌ای است. در نمایش عروسکی و در هر نمایش صحنه‌ای تماشاگر می‌تواند انتخاب کند که در این لحظه چه چیزی را ببیند. او حتی ممکن است عمل اصلی را رها کرده و به نقطه‌ای در دکور توجه کند. اما در نمایش تلویزیونی عروسکی، این کارگردان است که انتخاب می‌کند در این لحظه تماشاگر باید چه چیزی را با چه زاویه و اندازه‌ای ببیند؛ پس می‌بینیم که هرچند قرابت زیادی میان نمایش عروسکی صحنه‌ای و تلویزیون وجود دارد و اساس هر دو تقریباً یکی است، اما متمایزند. به همین جهت می‌توان نمایش عروسکی تلویزیونی را فرزند نمایش عروسکی صحنه‌ای دانست (گلستانی عراقی، ۱۳۸۳: ۱۴۸).

رسانه‌های جمعی مانند تلویزیون امکان عامه‌پسند شدن هنرها را فراهم می‌سازند. در این مفهوم هنر و هنر زیبا زمانی که از طریق رسانه‌ای عرضه شود، مردمی می‌شود. همان‌گونه که چنین کاری در مورد اشکال هنری بسیاری که معروف به کلاسیک بودند انجام شده است. از قبیل نقاشی‌های بزرگانی چون ونگوگ، رامبراند، داوینچی، میکل آنژ و نمایشنامه‌های شکسپیر، چخوف، مولیر و ایبسن (لطفی، ۱۳۹۶: ۶). عروسک‌های بومی نیز که میراث مردمان گمنام در اسطوره و تاریخ هر ملت محسوب می‌شوند، می‌توانند به سوژه‌های هنری‌ای بدل گردند که مردمی شده و بیان‌کننده کارکرد سرگرم‌کننده و هنرمندانه تلویزیون باشند.

با توجه به میراث فرهنگی، هنری، تاریخی، اجتماعی، نژادی، قومی و... عروسک‌های بومی از یک سو و ظرفیت قابل توجه مدیوم تلویزیون، اعم از ظرفیت‌های فنی و تکنیکی و به‌ویژه میزان بالای تأثیرگذاری و نفوذ در جامعه و عمومیت مخاطبان از سوی دیگر، به‌کارگیری عروسک‌های بومی در تولید برنامه‌های تلویزیونی می‌تواند در طولانی‌مدت و در صورت استمرار، به‌تدریج به احیای این

میراث گران‌بها بینجامد و از طرف دیگر، می‌تواند هنرمندان را به‌جای پرداختن به سوژه‌های تکراری و یا بیگانه با فرهنگ ملی و بومی، به سمت ارزش‌های اصیل و محتواهای کمترپرداخته‌شده سوق دهد.

به علاوه، یافتن ویژگی‌ها و قابلیت‌ها و مواد نمایشی، اعم از شاخصه‌های عروسک، داستان‌ها، اشعار، موسیقی‌ها و ...، این پژوهش را از جهت دست‌یابی به مجموعه‌ای از امکانات هنری و تولیدی در راستای غنای برنامه‌سازی عروسکی تلویزیون حائز اهمیت می‌کند.

هدف اصلی این پژوهش، ارائه الگوی بهره‌برداری از عروسک‌های بومی گیلان، برای برنامه‌سازی تلویزیونی و اهداف فرعی آن، دست‌یابی به ویژگی‌های ساختاری و محتوایی مناسب برای برنامه‌سازی تلویزیونی در عروسک‌های بومی گیلان و معرفی انواع عروسک‌های بومی گیلان برای احیای آنها از طریق برنامه‌های تلویزیونی است. همچنین پرسش‌های این پژوهش عبارت‌اند از:

- ❖ عروسک‌های بومی گیلان چه امکاناتی را جهت برنامه‌سازی تلویزیونی در اختیار برنامه‌ساز قرار می‌دهند؟
- ❖ چگونه می‌توان عروسک‌های بومی گیلان را برای برنامه‌سازی تلویزیونی مناسب‌سازی کرد؟

در این پژوهش فرض می‌شود که ویژگی‌های زیبایی‌شناختی، تاریخی و فرهنگی عروسک‌های بومی می‌تواند امکانات ساختاری و محتوایی لازم را برای تولید برنامه تلویزیونی عروسکی در اختیار این رسانه قرار دهد.

پیشینه پژوهش

پیش از این، پژوهش‌هایی در زمینه نمایش‌های عروسکی، آیینی و سنتی ایران صورت گرفته که افرادی همچون بهرام بیضایی، بهروز غریب‌پور و پوپک عظیم‌پور سهم مهمی در آن دارند. برای مثال، بهرام بیضایی در کتاب نمایش در ایران اشاره کوتاهی به عروسک و نمایش عروسکی در تاریخ تئاتر ایران می‌کند. البته او تنها در چند صفحه از کتاب به عروسک‌های سنتی ایران می‌پردازد که نشان از حضور عروسک در تاریخ نمایش ایران دارد و نه عروسک‌های بومی ایران.

در این میان، آنچه می‌تواند به‌عنوان منبع نسبتاً کاملی برای آشنایی با عروسک‌های بومی ایرانی مورد توجه قرار گیرد پژوهش‌هایی است که توسط پوپک عظیم‌پور در کتاب فرهنگ عروسک‌ها و نمایش‌های عروسکی آیینی-سنتی ایران جمع‌آوری شده است. مطابق آنچه نویسنده در پیشگفتار کتاب عنوان نموده است: «این فرهنگ، عنوان کلی‌ای است که پیکرک‌ها، بازیچه‌ها، صورتک‌ها، اصطلاحات نمایش عروسکی، عروسک‌ها، نمایش‌های عروسکی و مجریان نمایش عروسکی را دربرمی‌گیرد. کتاب دارای شش فصل است: نمایش‌های آیینی و سنتی به همراه زیرمجموعه‌هایی چون پیش‌بهراری، باران‌خواهی و آفتاب‌خواهی؛ نمایش‌های سنتی با زیرمجموعه‌هایی چون شب‌بازی، روزبازی، سایه‌بازی و بازی‌نمایش‌های عروسکی؛ پیکرک‌های نمادین؛ عروسک‌بازیچه‌های اقوام؛ اصطلاحات؛ و نمایشگران. مضامین این کتاب براساس گستره نمایش‌های عروسکی در دو حوزه مهم آیینی و سنتی اعم از نام نمایش‌ها، عروسک‌ها، اشیاء و مجریان آنها و نیز سه حوزه مفاهیم با آثار هنری محض، آثاری با محتوای نمادین و بازیچه‌ها است» (عظیم‌پور، ۱۳۸۹: ۱۳-۱۵). همچنین نویسنده منابع کتاب را مستندات مکتوب، مطلعان و مجریان نمایش و نیز رجوع به اجراهای نمایش عروسکی آیینی و سنتی معرفی نموده است. در پژوهش حاضر از میان آیین‌های پیش‌بهراری، تن‌پوش و عروسک آیین‌های آهوچره، رابرچره و عروس‌گولی و از میان آیین‌های باران‌خواهی و آفتاب‌خواهی، عروسک کتراگیشه و از میان عروسک‌بازیچه‌های اقوام، عروسک‌های مردم تالش (ویل) به عنوان نمونه‌های مورد مطالعه انتخاب شده‌اند.

پایان‌نامه مقطع کارشناسی ارشد با عنوان مطالعه تطبیقی عروسک‌های آیینی ایران با توجه به کارکرد و فرم (آیین‌های باران‌خواهی، آفتاب‌خواهی و نوروز) پژوهشی از افسانه زمانی با راهنمایی دکتر محمود عزیزی از دیگر نمونه‌های تحقیقی پیرامون موضوع عروسک‌های بومی بوده که البته از حیث قید جغرافیایی و کاربردی با پژوهش حاضر متفاوت است.

اما آنچه تاکنون به طور جدی بدان پرداخته نشده است، چگونگی استفاده حرفه‌ای از نمایش‌های عروسکی و عروسک‌های بومی ایرانی در تلویزیون است. همان‌طور که خلأ وجود منابع مکتوب کافی به زبان فارسی در بسیاری از زمینه‌های کاری تلویزیون به شدت احساس می‌شود، رشته عروسکی و ساخت برنامه‌های

نمایشی عروسکی در تلویزیون نیز نیازمند پژوهش‌ها و فعالیت‌های بیشتری، در جهت رفع خلأهای موجود است.

چهارچوب نظری

سنت‌ها و تکنیک‌های مختلف نمایش عروسکی، در سراسر دنیا به وفور یافت می‌شود. آن گونه که بیل برد^۱ توصیف می‌کند در آمریکا که این امکان وجود داشته است تا مردم از نقاط مختلف دنیا با سنت‌ها و آداب مختلف به آن کشور وارد شوند و آنجا را برای سکونت انتخاب کنند، سنت‌های نمایشی مختلفی در رشته عروسکی بروز کرد. با ظهور تلویزیون و ورود گروه‌های نمایشی مختلف، پای گروه‌های عروسکی حرفه‌ای آمریکایی نیز به این رسانه نوپا باز شد. تجربه بیل برد، هنرمند مشهور آمریکایی و گروه پرکارش می‌تواند به خوبی نشان‌دهنده چگونگی این سیر تحول حرفه‌ای، از تماشاخانه‌های نمایش عروسکی تا برنامه‌های تلویزیونی باشد (برد، ۱۳۸۱: ۲۵۷).

هنرمندان در تئاتر عروسکی برای رسیدن به خیال ناب تلاش‌های فراوانی کرده‌اند تا بتوانند بیننده را به باور واقعی بودن عروسک‌ها برسانند. براساس یکی از نوشته‌های رومن پاسکا^۲، تئاتر عروسکی خیالگرا هیچ‌گاه بیشتر از امروزه قدرتمند نبوده است و این به دلیل خدمات سینما و تلویزیون است. تماشاگران امروزی به خوبی پذیرفته‌اند که تصاویر خیالی تلویزیون را به عنوان واقعیات تلقی کنند. کودکان عروسک‌های تلویزیونی را چنان واقعی می‌پندارند که در تئاتر زنده عروسکی این اتفاق تا به این حد صورت نمی‌گیرد. این موضوع نه تنها نشان‌دهنده ویژگی‌های مخاطبان نمایش عروسکی تلویزیون، بلکه موجب تأثیراتی بر تئاتر زنده عروسکی نیز بوده است (کومینز و لونسون، ۱۳۸۷: ۵۳).

بیل برد معتقد است اگر در هنر عروسکی آمریکا چیزی با عنوان سبک، تحول یافته، تنها براساس شانس بوده است. آنها مدام کار می‌کردند و از این اجرا به اجرای دیگر می‌رفتند. آنها فرصتی برای فکر کردن راجع به کاری که می‌کنند

1. Bill Baird.

2. Roman Paska.

نداشتند و صرفاً ساعت‌های طولانی کار می‌کردند و به آنچه طبیعی به نظر می‌آمد می‌پرداختند.

با ورود تلویزیون به زندگی مردم و هنرمندان گویی انفجاری رخ داده بود. مخاطبان نمایش‌های این گروه و گروه‌های دیگر آمریکایی، مخاطبان یک یا چند سالن و تماشاخانه نبودند؛ بلکه ممکن بود ده‌ها میلیون نفر باشند. بنابراین، گروه‌ها برای حضور در تلویزیون به رقابت پرداختند. از نظر بیل برد، تلویزیون برای هنر عروسکی به معنای یک گونهٔ نمایشی، نه بهتر بود و نه بدتر. تنها باعث ایجاد تغییراتی در روش کارشان برای این وسیله ارتباطی جدید شد؛ اما در اصول اصلی هنر عروسکی ابداً تأثیری نداشته است. این اتفاق بدیهی به نظر می‌رسد، چرا که با تغییر مقیاس اجرا و رسانهٔ آن، تغییری در مفهوم عروسک، حرکت و فاصله عروسک و بازی‌دهنده یا بازی‌دهندگان ایجاد نمی‌شود. از نظر محتوایی هم به گفته بیل برد «همان چیزهایی که خنده‌دار بودند هنوز هم هستند و آنچه مسخره‌آمیز بود هنوز هم هست. همچنان که درمورد دیگر هنرها صادق است، تلویزیون علاوه بر تکثیر تماشاگر سرعت اجرایی ما را افزون، زمان نمایش را کوتاه، تاکید موضوعات انتخابی ما را متفاوت و جنبهٔ اعتدالی ما را تقویت کرده است. اما به اعتقاد من افزایش تعداد تماشاگر در نهایت احتمالاً تأثیر خوبی خواهد داشت» (برد، ۱۳۸۱: ۲۶۶).

در ابتدای فعالیت تلویزیون به‌عنوان رسانه‌ای جدید پس از رادیو- زمان زیادی برای پرشدن توسط برنامه‌سازان تلویزیونی وجود داشت. مدیران تلویزیون از گروه‌ها می‌خواستند تا با حضور مداوم، وقت را پر کنند. یکی از نمایش‌های قابل اعتنا در همین دوره، نمایش‌های تلویزیونی کوکلا^۱ بود. کوکلا که به تهیه کنندگی بُر تیلستروم به روی آنتن می‌رفت، توانست قُرْم‌های مختلفی را تجربه کند. در شیوهٔ کار آنها نیز تغییرات پایه‌ای شکل نگرفت، بلکه با توجه به ویژگی‌های این رسانه، مثل نیاز به سرعت بیشتر و کثرت مخاطب، امکانات هیجان انگیزی به آن اضافه شد. برای مثال، در برنامه کوکلا این امکان وجود داشت که بینندگان بلافاصله از طریق تماس تلفنی و یا نامه، برنامه‌سازان را از بازخورد نمایش در بین مردم آگاه

1. Kukla.

سازند. این اتفاق به سازندگان برنامه، اعتماد به نفس می‌داد و باعث می‌شد از توجه و حمایت میلیون‌ها بیننده باخبر شوند.

بیل برد می‌گوید که تلویزیون، دنیای سرگرمی آمریکا را دستخوش تغییر و تحول شگرفی نموده‌است؛ اما به مثابه یک تکثیرکننده و نه به‌عنوان یک مروج هنر. در تلویزیون آن زمان آمریکا به تبلیغات تجاری به مراتب بیشتر از نمایش‌ها پرداخته می‌شد. هنر عروسکی می‌توانست این مزیت تلویزیون را بشناسد و از تبلیغات تجاری برای کسب درآمد و صرف آن در مسیر فعالیت‌های تجربی و هنری استفاده نماید. چرا که به زعم بیل برد «هر تجربه واقعا هنری و هر ترقی مثبت در هنر عروسکی، تنها در کلوپ‌ها و تماشخانه‌ها، در حضور تماشاگر، میسر است» (برد، ۱۳۸۱: ۲۷۱). با این وجود مزایای کثرت عظیم تماشاگران تلویزیون برای گروه‌های نمایشی عروسکی، بسیار هیجان‌انگیز بود.

از نظر بیل برد، فراهم ساختن زمینه اقتصادی و ازدیاد مخاطبان نمایش عروسکی تنها رابطه تأثیر و تأثری میان رسانه تلویزیون و این هنر نمایشی نیست. تلویزیون حتی بر اجراهای زنده نمایش عروسکی نیز تأثیر داشته است. تماشاگری که به تلویزیون عادت کرده‌است، انتظار دارد در تمام مدت اجرا فعالیت ببیند و پرده نمی‌تواند مدت زمانی طولانی برای تغییر صحنه بسته باشد. این موضوع گروه‌های تئاتری فعال در عرصه عروسکی را وادار به ایجاد تغییراتی در امکانات صحنه کرد.

در موقعیت‌هایی تلویزیون خلاق‌ترین ذهن‌های تئاتر را با نمایش عروسکی پیوند زده است. به عنوان نمونه نمایش پیترو و گرگ، با بازیگری آرت کارنی. بیل برد با همکاری گروهی که همگی از افراد تئاتری شناخته‌شده بودند نظیر اوگدن ناش، شلدون هارنیک و برت شیوللو، این نمایش را به اجرا درآورد، که در آن آرت کارنی تنها بازیگر انسانی بود که به همراه پنجاه عروسک بازی می‌کرد. بیل برد در این باره می‌گوید: «حادثه مهم زمانی اتفاق افتاد که نمایش تمام شده بود و ۳۳ میلیون نفر یک نمایش را با بهترین اجرای در توان ما دیده بودند. در سال‌های بعد نیز این نمایش ۲ بار نشان داده شد. در آمریکا - که هنر عروسکی

هنوز برای عموم تازگی دارد - این نوع کثرت به ما کمک کرد تا نمایش عروسکی را به‌عنوان یک هنر اجرایی رشدیافته بقبولانیم» (برد، ۱۳۸۱: ۲۷۱).

جیم هنسون یکی از مهم‌ترین افرادی است که در این رسانه به فعالیت پرداخته است. او شخصیت‌های عروسکی عجیب و غریبی را برای تلویزیون ساخت و برنامه معروف و محبوب او یعنی مپت‌ها هنوز هم الگوی بسیاری از هنرمندان عروسکی است.

در برنامه مپت‌ها برعکس چهره‌های غیر زمینی، برای عروسک‌ها صدایی زمینی و ضبط شده در نظر گرفته شده و از نظر بیل برد این امر تضادی خنده‌آور به وجود آورده است. برد می‌گوید برنامه تلویزیونی هنسون، سرشار از موجوداتی است که او هرگز قبل از آن تصورش را هم نکرده بود. این جمعیت خارق‌العاده از عروسک‌ها با مردم عادی - تماشاگران - در تضاد شادی‌آفرینی قرار می‌گیرند. در این دوران برنامه‌های تلویزیونی متأثر از وحشت از دست‌دادن مخاطب در رقابت با کانال‌های دیگر دچار تغییرات مداوم و افزایش سرعت در این تغییرات شدند، که از این دست می‌توان به کوتاه شدن مدت زمان اجرای برنامه‌ها اشاره کرد.

مپت‌های جیم هنسون یکی از نمایش‌های تاریخ تلویزیون است که مخاطبان زیادی را به خود جلب کرده است. «جیم هنسون و گروه مپت‌ها میان دنیای عروسک‌های مپت خود و دریچه دوربین‌های تلویزیونی پیوندی برقرار کرده‌اند. عروسک‌های آنان این قابلیت را داشتند که بازتابی از عقاید و اهداف دنیای شبکه‌های رسانه‌ای عظیمی باشند که حمایت مالی عروسک‌ها را بر عهده گرفته و تصویرشان را به دنیا عرضه کرده بودند و به آنها یاری داده بودند تا به مشهورترین شخصیت‌های عروسکی این سیاره تبدیل شوند. هنسون و گروهش با تکیه بر منابع گسترده‌ای که سرمایه‌گذاری‌های گروهی در اختیار آنها قرار داده بود، توانستند به مواد و تکنولوژی‌های تولیدی جدیدی دست‌یابند، که در عرصه انیمیشن عروسکی و جلوه‌های ویژه پیشرفت‌های بزرگی را ایجاد کرده بودند. تأثیرات گسترده و محبوبیت

چشمگیر تئاتر نان و عروسک و گروه مایته‌ها برای کارگردانان صاحب‌سبکی همچون جولی تیمور^۱ و لی برویر^۲ زمینه‌های مناسبی را به‌وجود آورد.» (بل، ۱۳۹۶: ۳۲).

به گفته اوبراتسوف: «در واقعیت به هیچ شیء بی‌جانی نمی‌توان جان داد. نه به آجر، نه به یک تکه پارچه کهنه، نه به اسباب بازی، حتی اگر مکانیکی باشد، و نه به عروسک تئاتری. حتی اگر این اشیاء در دست ماهرترین بازی‌دهندگان عروسک هم باشند. تحت هر وضعیتی، اشیای فوق، اشیایی بی‌جان باقی می‌مانند که هیچ خصوصیت زیستی‌ای ندارند. اما در دست انسان هر شیء، همان آجر، تکه پارچه کهنه، کفش یا بطری، می‌توانند در تخیل تداعی‌گر انسان، نقش یک موجود زنده را ایفا کنند. می‌توانند حرکت کنند، بخندند، گریه کنند، یا عشق را فریاد بزنند» (تیلیس، ۱۳۹۳: ۵۲).

اگرچه به گفته آر. فیلیپات^۳، هنرمند عروسکی انگلیسی: «تعریف بی‌نقص [عروسک] از دست نظریه‌پردازان، تاریخ دانان، عروسک‌گردانان و نویسندگان می‌گریزد.» اما هرکدام از هنرمندان صاحب‌نظر و همچنین نظریه پردازان تئاتر عروسکی، از جنبه ای به این هنر پرداخته‌اند.

عروسک‌ها در جایی میان خیال و واقعیت هستند جایی که ماهیت آنها ایجاب می‌کند در آن باشند. آنها همواره پویا و در حال تغییر و تحول‌اند. در حال حرکت‌های وضعی و انتقالی که رشته‌ای پیوسته بین خیال و واقعیت و بین نمایشگر و عروسک را حفظ می‌کند. به عقیده اونوکو شیرو^۴ کلید ارتباط مخاطب با عروسک ایجاد توازن میان جان یافتن یک موجود بی‌جان که فراعادی است و نیروی زندگی‌بخش اما عادی یک نمایشگر عروسکی است (کومیز و لونسون، ۱۳۸۷: ۵۱).

بیل برد، در کتاب هنر عروسکی، عروسک را این‌چنین تعریف می‌کند: «عروسک پیکره‌ای بی‌جان است که به کوشش انسان ساخته می‌شود تا در مقابل تماشاگر

1. Julie Taymor.
2. Lee Bruyere.
3. A.R. Philipott.
4. Uno Koshiro.

به حرکت درآید. عروسک، آن مجسمه مقدس که در ساعت‌های کلیسا تعظیم می‌کند یا اسباب بازی پشت ویتترین فروشگاه‌ها نیست. هنگامی که کسی با عروسک (اسباب بازی) بازی می‌کند، عملی است عادی که فقط به او و عروسک محدود می‌شود. در این حالت، کسی که با عروسک بازی می‌کند تنها برای خود و عروسک زندگی می‌سازد. این عمل به هیچ وجه نمایشی نیست. مجموعه‌ای از چنین کیفیاتی عروسک را به طور کامل تعریف می‌کند و چیز دیگری نمی‌تواند این تعریف را شامل باشد.» (برد، ۱۳۸۱: ۱۱).

بچه‌لدر^۱، هنرمند عروسکی آمریکایی عروسک را بازیگری می‌داند که در یک نوع نمایش تئاتری شرکت می‌کند. (تیلیس، ۱۳۹۳: ۵۰). در کتاب ماسک، عروسک و اشیاء نمایشی، مجموعه‌ای از مقالات به کوشش جان بل^۲ جمع‌آوری شده است. در بخشی از این کتاب، در مقاله‌ای از استیون کاپلین^۳، مفهوم عروسک و شیء نمایشی از فاصله یک بازیگر و نقشی که آن را ایفا می‌کند، نتیجه می‌شود:

هنگامی که بازیگران، نمایش خود را روی صحنه آغاز می‌کنند، رفته‌رفته میان اجراگر و آنچه به اجرا در می‌آید فاصله ایجاد می‌شود. و این، همان نقاب [یا پرسونای] آنها روی صحنه است. حتی اگر این نقاب‌ها دقیقاً شخصیت‌های خارج از صحنه آنها را بازآفرینی کنند، در نهایت بازهم آنچه تماشاگر می‌بیند یک خود بسیار تغییر یافته و دست‌کاری شده است.

دقیقاً همین حضور دیگران [یعنی تماشاگران] است که نخستین شکاف را در وحدت میان اجراگر و آنچه به اجرا در می‌آید تحمیل می‌کند. هرچه نقش اجراگر تمایز بیشتری با خود اجراگر پیدا می‌کند، فاصله روانی نیز بیشتر می‌شود. نقش یک شخصیت در یک نمایش دارای وجودی عینی و متمایز از بازیگر است. نقش یا خودمختار است یا خودمختار می‌شود. نقش‌های شخصیت می‌توانند انعطاف‌پذیر باشند و خودشان را در انگیزش‌ها و هوس‌های لحظه‌ای اجراگران شکل دهند.

1. M. Batichelder.

2. John Bell.

3. Steven Caplin.

در برخی مراحل، افزایش فاصله از شیء نمایشی به این معناست که خود بدن بازیگر از نظر فیزیکی بیش از آن دیگر نمی‌تواند نقش را با خود تطبیق دهد. گرم و لباس، عضوهای مصنوعی، کلاه‌گیس و الحاقات به بدن، تا حدی کارسازند؛ اما باید تجسم فیزیکی مستقل خود را نمایان کنند. این امر در نخستین مرحله با ماسک رخ می‌دهد: ماسک شیئی به‌تمامی بیرون از اجراگر است. ماسک مرکز ثقل بازیگر را تغییر نمی‌دهد، بلکه در حالی‌که در تماس نزدیک با جاندار پشت خود است، ظاهر او را دوباره شکل می‌دهد.

تا آنجا که شکل ماسک، نسبتاً مطابق چهره خود بازیگر باشد مرکز ثقل شخصیت در وحدتی پایدار با مرکز ثقل اجراگر باقی می‌ماند. با این همه، ماسک لزوماً به چهره و ریخت انسان، محدود و منحصر نمی‌شود، بلکه می‌تواند اندازه‌ای اغراق‌آمیز داشته باشد یا مثلاً می‌تواند به بالای سر منتقل شود. در این مرحله وارد محدوده جدیدی می‌شویم که در آن، شیء نمایشی در حالی‌که مرکز ثقل خاص، ساختار و حضور مستقل خود را شکل می‌دهد، از بدن بازیگر جدا می‌شود؛ مرحله‌ای که می‌توان واژه عروسک را به میان آورد. (بل، ۱۳۹۵: ۴۰-۴۱).

روش پژوهش

پژوهش حاضر، یک پژوهش کیفی از نوع کاربردی و توصیفی است. تحقیق کیفی عموماً به هر نوع تحقیقی اطلاق می‌گردد که یافته‌های آن از طریق فرایندهای آماری و با مقاصد کمی‌سازی به‌دست نیامده باشد (محمدپور، ۱۳۹۷: ۶۹). از بین طرح‌های تحقیق کیفی، در این پژوهش، روش مطالعه موردی انتخاب شده است. جامعه مورد بررسی این پژوهش عروسک‌های بومی استان گیلان هستند. در پژوهش حاضر، عروسک‌های مورد بررسی ۵ عروسک بومی در استان گیلان هستند. کتراگیشه، ویل (ویو)، عروسک و تن پوش آیین‌های آهوچره و رابرچره و تن‌پوش‌های آیین عروس گولی.

روش نمونه‌گیری این پژوهش، نمونه‌گیری هدفمند و ابزار گردآوری اطلاعات، با توجه به روش کیفی مدنظر، مشاهده، مصاحبه و فیش‌برداری می‌باشد.

روش تجزیه و تحلیل اطلاعات در پژوهش حاضر، تحلیل تفسیری از مصاحبه‌ها و سایر منابع تحقیق است. در تحلیل تفسیری، پژوهشگر تلاش می‌کند تا پیام‌های

نهفته در متن را آشکار کند و نظریه‌ای را توسعه دهد و یا این که نظریه‌ای زمینه‌ای را ارائه دهد.

یافته‌های پژوهش

آهوچره از جمله آیین‌های پیش‌بهراری است که در مناطق مختلفی از استان گیلان به اجرا درمی‌آید. نام این آیین-نمایش، واژه ای ترکیبی از «آهو» و «چره» است و به نمایشی گفته می‌شود که در آن آهو برای تمثیل مژده‌رسانی بهار به‌کار می‌رود.

در کتاب فرهنگ عروسک‌ها و نمایش‌های عروسکی آیینی و سنتی ایران شرح بازی آهوچره بدین‌صورت آمده‌است:

«بازی آهوچره تا حدود بیست سال پیش در منطقه شرق گیلان در شمار بازی‌های نمایشی، پیش از آمدن نوروز انجام می‌شد. گروه آهوچره سه نفر بودند. بازیگر «آهو»، شعرخوان و توبره‌کش. محور بازی «آهو» بود. با وسایل مختلف چیزی شبیه کله آهو یا بز درست می‌کردند. برایش شاخ می‌گذاشتند. گل و سبزه به شاخش می‌زدند. با مهره شیشه ای برایش چشم می‌گذاشتند. زنگوله به آن می‌آویختند و آن را بر سر چوبی قرار می‌دادند. بازیگر آهو، گونی یا کیسه ای پارچه ای روی سر خود می‌کشید، به طوری که تمام بدنش را می‌پوشانید و از داخل آن چوبی را که کله آهو بر سر آن قرار داشت، به دست می‌گرفت. چنان که به شکل حیوانی درمی‌آمد و با آن چوب می‌توانست سر خود را حرکت بدهد. نفر دوم گروه، شعرهایی می‌خواند و هنگام خواندن شعر، با چوبی که در دست داشت، نمایش را هدایت می‌کرد. نفر سوم توبره‌کش بود. هر سه با هم کوچه به کوچه به خانه‌های ده می‌رفتند؛ بازی آهوچره را اجرا می‌کردند و از هرخانه چیزی هدیه می‌گرفتند.

چون نمایش به خواندن شعر می‌رسید، آهو غش می‌کرد و تا تخم مرغ یا چیز دیگری از صاحبخانه نمی‌گرفت حالش به جا نمی‌آمد. بعد از خواندن هربند، همان قسمت اول (آهوچره، آهوچره، ببین چقد خوب می‌چره) به صورت واگرد (ترجیع‌بند) تکرار می‌شد و سپس خواننده بند دیگری را شروع می‌کرد. به این ترتیب به همه خانه‌های ده می‌رفتند و از هر خانه چیزهایی مثل برنج، تخم مرغ

و شیرینی هدیه می‌گرفتند. گروه آهوچره کارشان را از غروب آغاز می‌کردند و چند روستا و آبادی نزدیک را می‌گردیدند. (عظیم‌پور، ۱۳۸۹: ۲۵).



تصویر- اجرای نمایشی آیین آهوچره

(منبع: ایرنا)

شخصیت‌های نمایشی آهوچره، آهو، شعرخوان و توبره‌کش هستند که آهو تنها شخصیت عروسکی در این آیین است. یادآور می‌شود که شیء نمایشی آهو، متشکل است از یک سر حیوانی (آهو یا بز) که با وسایل مختلف ساخته و شاخ‌هایش با گل و سبزه تزیین می‌شود و یک کیسه که بازی دهنده عروسک از درون آن با یک چوب، سر را می‌گرداند. از حیث تکنیک عروسک‌سازی، این کاراکتر عروسکی، قابلیت قرار گرفتن در دسته عروسک‌های تن‌پوش و همچنین عروسک‌های میله‌ای و ماپت را دارا است. این امکان باعث می‌شود که عروسک تلویزیونی آهو در نمایشی که براساس این آیین گیلانی طراحی می‌شود، بتواند قابلیت ساخت در مقیاس‌های مختلف را پیدا کند.

از نظر محتوا، با توجه به این‌که آیین آهوچره در دسته آیین‌های پیش‌بهاری قرار دارد و هدف از اجرای آن نوید آمدن بهار است، می‌توان همین بن‌مایه موضوعی را برای خلق شخصیت تازه جهت برنامه‌سازی تلویزیونی بهره برد. از طرف دیگر ویژگی‌های شخصیت آهو نظیر غش‌کردن و طلب کردن غذا و هدیه می‌تواند در شکل‌گیری این شخصیت عروسکی در هیئت تازه و در داستان‌های جدید و متنوع مورد استفاده قرارگیرد. دو شخصیت دیگر این آیین که شعرخوان و توبره‌کش هستند، قابل حذف و یا ادغام شدن با کاراکتر آهو می‌باشند؛ چرا که دو شخصیت مذکور مربوط به اجرای محیطی این آیین هستند و عملاً در برنامه

تلویزیونی کاربردی ندارند. اگر در داستان نمایش مورد نظر در برنامه تلویزیونی، جمع آوری هدیه مد نظر باشد، می‌توان از تمهیدات نمایشی دیگری بهره جست و همچنین اشعار این آیین نیز می‌تواند کاربردهای دیگری نظیر استفاده به عنوان موسیقی متن و یا تیتراژ برنامه و یا کنش‌های دراماتیک دیگر داشته باشد.

ابوالقاسم انجوی شیرازی نمایش رابرجره را از جشن‌های شب چله زمستانی گیلان می‌داند و بدون اینکه از آن نامی ببرد، چنین می‌نویسد: «در رودسر علاوه بر آداب شب چله و برگزاری آن از طرف عامه مردم، بچه‌ها و نوجوانان هر محله دسته‌های هفت‌هشت نفری تشکیل می‌دهند و یک نفر از آنان پوستی چون پوست آهو یا پوست بره بر سر می‌اندازند، به طوری که تمام بدنش یا قسمت اعظم تن او را بپوشاند. یک نفر هم کیسه‌ای به دوش می‌گیرد و بقیه به دنبال آهو راه می‌افتند و به در خانه‌ها می‌روند و یک نفرشان با صدای بلند شعر می‌خواند. بعد از خواندن این شعرها، آهو پیش می‌رود و صاحب‌خانه که آمدن آهو را شگون می‌داند، مبلغی پول با مقداری برنج به کیسه‌دار می‌دهد و آهو پس از دعا و سپاس به در خانه دیگری می‌رود و آخر شب آنچه به دست آمده میان افراد دسته تقسیم می‌شود.» (انجوی شیرازی، ۱۳۵۳، ج ۱: ۱۰۸-۱۰۹).



تصویر ۲- اجرای آیین رابرجره

(منبع: فرهنگ عروسک‌ها و نمایش‌های آیینی و سنتی ایران)

رابرجره شباهت‌های بسیاری با آیین آهوچره دارد، متشکل از ۴ شخصیت آفو، مرد چوپان، مردی که دو چوب یا دو سنگ را به هم می‌زند و کوله‌باری است. آفو، مردی است که پوست بره یا گوسفند را که پشم‌های سیاه دارد بر سر انداخته و

تنها دو چشمش پیدا است. این تصویر یادآور مجسمه‌ای از آهو یا گوسفند است و به ظاهر بسیار نزدیک به تکنیک عروسک‌های تن‌پوش می‌باشد. باید در نظر داشت که راه برای استفاده و الهام گرفتن از فرم این کاراکتر در تکنیک‌های متنوع عروسک‌سازی گشوده‌است؛ اما بدیهی است که آنچه الگوبرداری از این عروسک را به اصالت صوری آیین نزدیک می‌کند شیوهٔ تن‌پوش است. به لحاظ محتوایی نیز روند داستانی این آیین همانند آهوچره بوده و می‌توان الگوبرداری مشابهی را جهت برنامه‌سازی تلویزیونی در نظر داشت.

«عروس گولی» یکی از آیین‌های پیشواز نوروز در گیلان است. قدیمی‌ترین توصیفی که از این نمایش آیینی در دسترس است در رساله‌ای با نام ربیع‌المنجمین دیده می‌شود: «در ربیع‌المنجمین از شخصی ناشناس مربوط به قرن ۱۷ میلادی و ۱۱ هجری، در طبرستان امروز در اول فروردین مرسوم است مردی که صورتش را به برقع پوشانده، در خیابان‌ها و کوچه‌ها می‌گردد که مردم به او بابو یا بابوگر می‌گویند» (کراسنولسکا، ۱۳۸۲: ۲۱۹).



تصویر ۳- نمونه‌ای از اجرای آیین عروس گولی

(منبع: فرهنگ عروسک‌ها و نمایش‌های آیینی و سنتی ایران)

نقش عروس را پسری جوان، خوش صورت و خوش قد و قامت، ایفا می‌کند، به طوری که لباس زنانهٔ خوش طرح و رنگ و پاکیزه می‌پوشد، در هر دو دست خود زنگ دارد که در حین رقصیدن زنگ‌ها به صدا درمی‌آیند. آرایش صورت نازخانم و کاس‌خانم همچون نوعروسان است؛ اما دلبری‌ها و عشوه‌های اصلی را نازخانم برعهده دارد. پیرغول، ابتدا صورتش را با دوده یا ذغال سیاه می‌کند و ریش سیاه و انبوهی به صورت خود می‌بندد و علاوه بر لباس معمولی که برتن

دارد با استفاده از ساقهٔ برنج (کولوش) چیزی شبیه جلیقه برا خود درست می‌کند. زنگوله‌ای میان دوپایش می‌آویزد و نیز زنگ‌های بزرگ موسوم به آفتابه‌ای به کمر و کلاه و لباس‌های خود متصل می‌کند تا از دور صدای زنگ‌ها خبر رسیدن او را بدهد. وی کلاهی مقوایی یا پوستی نیز به سر دارد و چند تکه نمد هم به پاهایش می‌پیچد تا شکل خود را عجیب و غریب نماید. او یک چماق نیز به دست دارد که به ته آن چند میخ کوبیده و به سر آن چرم کشیده شده است و بدنه‌اش نیز با نگین‌های شیشه‌ای قرمز تزیین شده است. پیربابو هم از حیث درهم‌ریختگی شکل و شمایل دست‌کمی از پیرغول ندارد؛ اما با این تفاوت که به جای ریش سیاه، ریش سفید دارد که گویای پیری او است. گروه ساز و آواز با طبل و نقاره و دایره و... بازار بازیکنان را گرم می‌کنند. کوله‌باری هم یک کیسهٔ بزرگ در دست دارد تا هدایا را جمع کند. (عظیم‌پور، ۱۳۸۹: ۷۲-۷۳). به دست گرفتن یک فانوس، پیشاپیش دسته حرکت می‌کند تا همگی به در اولین خانه برسند. طبلچی، طبل را به صدا درمی‌آورد تا اهل خانه و همسایگان را خبر کند. بعد از آن نوبت صدای سازهای سازچی‌هاست که پیرغول و پیربابو و عروس با آن شروع به رقصیدن می‌کنند. پیرغول و پیربابو در هنگام پایکوبی چوبدستی‌های خود را به هم می‌کوبند و این، رمزی است برای رقابت آن دونفر در عشق نازخانم. بعضی اوقات نیز پیرغول با نزدیک شدن به عروس، وانمود می‌کند که می‌خواهد او را به دوش کشیده و از معرکه به در ببرد؛ اما به محض این‌که به او دست می‌زند، پیربابو با چوبدستی به او حمله‌ور می‌شود و عروس را از دست غول می‌رهاند و دوباره به رقصیدن ادامه می‌دهد. شیرین‌کاری‌ها و اداهایی که این رقابت عشقی را نشان می‌دهد در بسیاری از موارد موجب خندهٔ بینندگان می‌شود و این نشان از وجود رگه‌های کمدی در نمایش آیینی عروس‌گولی دارد. در این میان دایره‌زن نیز ساکت نمانده و ضمن نواختن سازش شعرهای بازی را می‌خواند و سایر افراد دسته و همچنین جمعیت تماشاچی نیز با دست زدن و هم‌خوانی وی را همراهی می‌کنند. این اشعار در هر آبادی متفاوت است اما مضمون اصلی همهٔ آنها یکی است. در بخش بعد به نمونه‌هایی از این اشعار در مناطق مختلف اشاره خواهد شد.

وقتی خواندن اشعار به پایان رسید، نوبت به جمع کردن خوردنی‌ها و تحفه‌های صاحب‌خانه می‌رسد. در این هنگام باز هم پیرغول و پیربابو به طریقی

صاحب‌خانه را متوجه می‌کنند که وقت رفتن است. باید توجه داشت که این شگردها در مناطق مختلف به شکل‌های گوناگون وجود دارد. اما مضمون مشترک در همه این نمایش‌ها بازگشت به تقابل دو نیروی خیر و شر است که ریشه‌های آن به اساطیر ایران باستان برمی‌گردد. (عظیم‌پور، ۱۳۸۹: ۷۳-۷۸).

کتراگیشه عروسک بومی گیلانی است که از طریق نقاشی صورت بر روی یک کف‌گیر چوبی و بستن پارچه به آن ساخته می‌شود. در گیلان از این عروسک برای اجرای آیین‌های باران‌خواهی و آفتاب‌خواهی استفاده می‌شد. به این آیین‌ها کتراگیشه‌بری گفته می‌شد. زمانی از سال که بارندگی و آب بیشتری نیاز بود، آیین باران‌خواهی اجرا می‌شد که پوپک عظیم‌پور در کتاب خود این‌گونه آن را تشریح می‌کند:

«عروس باران را بچه‌ها در کوچه‌های ده می‌گردانند و برایش شعرهایی می‌خوانند که مضمون آنها طلب باران و بیان زندگی سخت مردم بوده‌است. به این ترتیب، همه ده را می‌گشتند و از هر خانه مقداری برنج و روغن و مواد غذایی می‌گرفتند.» (عظیم‌پور، ۱۳۸۹: ۱۸۴). آنها از خانه‌ها، قاشق، پارچه و ملزومات پختن آش را می‌گرفتند. آش را می‌پختند و سر چهارراه‌ها می‌خوردند. سپس همه آن ظروف و وسایلی را که از خانه‌ها گرفته بودند، پس می‌دادند؛ به‌جز قاشق یا کف‌گیر (کترا). آنها کتراها را نگه می‌داشتند تا وقتی که باران ببارد. بارانی که آب مورد نیازشان را برای کشاورزی تامین نماید. آن موقع بود که کتراها را به خانه‌ها برمی‌گردانند. اجرای این آیین به واسطه پاکی و صفای کودکان به آنها سپرده می‌شد. همچنین آیین آفتاب‌خواهی نیز بدین شرح اجرا می‌شد: «در صبح یا بعد از ظهر یک روز بارانی، چند پسر نوجوان مراسم را اجرا می‌کردند. حداکثر چهار نفر از آنها گردانندگان اصلی بوده و بقیه به دنبالشان راه می‌افتادند. گردانندگان نخست در حیاط منزل یکی از افراد جمع شده و ضمن تقسیم نقش‌ها، وسایل لازم را مهیا می‌نمودند. این چهارنفر عبارت‌اند از: کتراگیشه، خواننده، دایره‌زن (دف‌زن) و جمع‌کننده هدایا. لباس نقش کتراگیشه، کهنه و مندرس بوده و دو یا سه زنگوله کوچک نیز به آن می‌آویختند تا در اثر حرکت به‌صدا درآید. این آیین، گاه تا محله‌های مجاور نیز پیش می‌رفت. گردانندگان پس از ورود به هر منزل به‌همراه تماشاچیان که اکثراً کودک و نوجوان بوده‌اند دور کتراگیشه

حلقه می‌زدند و خواننده شروع به شعرخواندن می‌کرد و همزمان دایره‌زن نیز سازش را به صدا درمی‌آورد. پس از اتمام شعر، صاحب‌خانه هدیه‌ای که بیشتر پول یا برنج بود به فردی که هدایا را جمع می‌کرد می‌داد و سپس این آیین در منازل دیگر اجرا می‌شد. (خاتمی، ۱۳۷۲: ۲۵).



تصویر ۴- کتراگیشه

(منبع: فرهنگ عروسک‌ها و نمایش‌های آیینی و سنتی ایران)

عروس شدن کفگیر یا قاشق در این نمایش حاکی از وضعیت معیشتی مردم است که به دلیل نابریدن و یا زیاد باریدن باران وخیم شده‌است. پس می‌توان در هر زمانی از این الگو برای بازنمایی شرایط زندگی جامعه استفاده نمود و در واقع بن‌مایه این آیین را اساس پردازش داستان‌های جدید تلقی نمود و یا حتی با تکنیک‌های دیگر عروسکی، شخصیت‌هایی را با عنوان و ویژگی‌های کتراگیشه ساخت که در عین حال عنصر سازنده آنها قاشق نیست. در کاربرد تلویزیونی کتراگیشه، اشعار باید توسط شخص یا اشخاصی در فرآیند داستان خوانده‌شود و یا مانند موارد دیگر به‌عنوان موسیقی متن یا تیتراژ مورد استفاده قرارگیرد.

مطابق آنچه از اسناد کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان اخذ شده‌است، وجه تسمیه عروسک ویل (ویو) آن است که در گویش بومی و محلی تالش مردم عروسک را ویل می‌نامند. اما براساس آنچه پژوهشگر در یافته‌ها به‌دست آورده، تلفظ این واژه در گویش تالشی «ویو» است. مادران تالش این عروسک‌های بومی را با استفاده از یک چوب به شکل چلیپا می‌سازند و آن را با تکه‌های پارچه

می‌پوشانند. یا اسکلت آن را با تکه‌های پارچه تهیه می‌کنند و سپس برای آن صورت ساخته و لباس‌های محلی تالشی بر تن عروسک می‌کنند. نکته قابل ذکر در خصوص این عروسک آن است که هیچ اطلاعاتی مضاف بر موارد فوق در منابع و مشاهدات یافت نشد. از آنجا که ویو یک عروسک‌بازچه است و شیوه ساخت نمایشی ندارد و اطلاعاتی هم در مورد داستان یا روایت خاصی مربوط به این عروسک در دست نیست، به نظر می‌رسد باید به استفاده از ارتباط میان این عروسک و خاستگاهش، یعنی تالش، و این حقیقت که مادران تالشی ویو را برای بازی کودکان می‌سازند و بر آن لباس محلی می‌پوشانند بسنده کنیم. این عروسک که همدم بازی کودکان است می‌تواند در قالب عروسک دستکشی ساده یا ماپت با بهره‌گیری از لباس‌های محلی ساخته و در نمایش عروسکی تلویزیونی، در جایگاه بازیگر مکمل در کنار نقش کودکان ظاهر شود.



تصویر ۵ - عروسک ویو

(منبع: فرهنگ عروسک‌ها و نمایش‌های آیینی و سنتی ایران)

جدول شماره ۱- دسته‌بندی آیینی عروسک‌ها (منبع: نگارنده)

ردیف	نام آیین	دسته‌بندی آیینی	نوع عروسک	منبع	موارد استفاده در تلویزیون
۱	آهوچره	پیش بهاری	تن‌پوش میله‌ای	فرهنگ عروسک‌ها و نمایش‌های عروسکی آیینی و سنتی ایران (پوپک عظیم‌پور)	طراحی کاراکتر طراحی و ساخت عروسک داستان شعر و موسیقی

طراحی کاراکتر طراحی و ساخت عروسک داستان شعر و موسیقی	جشن‌ها و آداب و معتقدات زمستان (انجوی شیرازی) فرهنگ عروسک‌ها و نمایش‌های عروسکی آیینی و سنتی ایران (پوپک عظیم‌پور)	-	تن‌پوش	پیش‌بهاری	رابرچره	۲
طراحی کاراکتر طراحی و ساخت عروسک داستان شعر و موسیقی	چند چهره کلیدی در عناصر گاه شماری ایرانی (انا کراسنولسکا) فرهنگ عروسک‌ها و نمایش‌های عروسکی آیینی و سنتی ایران (پوپک عظیم‌پور)		تن‌پوش	پیش بهاری	عروس گولی	۳
طراحی کاراکتر طراحی و ساخت عروسک داستان شعر و موسیقی	گیله وا- «کتره گیشه: مراسم سنتی جهت بندآمدن باران (عیسی خاتمی) فرهنگ عروسک‌ها و نمایش‌های عروسکی آیینی و سنتی ایران (پوپک عظیم‌پور)		عروسک قاشقی	آفتاب‌خواهی و باران‌خواهی	کتره‌گیشه بری	۴
طراحی کاراکتر	فرهنگ عروسک‌ها و نمایش‌های عروسکی آیینی و سنتی ایران (پوپک عظیم‌پور) اسناد کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان - گیلان- تالش		عروسک- بازیچه	-	این عروسک آیینی نیست	۵

نتیجه‌گیری

با توجه به یافته‌های پژوهش، می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که امکانات و فرصت‌هایی که عروسک‌های بومی گیلان در اختیار برنامه‌سازان تلویزیون قرار می‌دهند شامل ابعاد مختلف هنری و رسانه‌ای است. آیین‌های نمایشی مورد بررسی، یعنی آیین‌های آفتاب‌خواهی، باران‌خواهی و پیش‌بهاری، هر یک به تنهایی دستمایه‌ای برای طراحی و نگارش آثار نمایشی هستند. نبرد میان کهنه و نو و

نیروی پیر و نیروی جوان درآیین‌های پیش‌بهار، اساس کشمکش‌هایی است که داستان‌های بسیاری برپایه آن شکل می‌گیرد. آیین‌های باران‌خواهی و آفتاب‌خواهی نیز که گردهم‌آیی جمعی و گروهی مردم است برای طلب باران و آفتاب، دیگر قابلیت داستانی و نمایشی است که در آن کنش و تعلیق یافت می‌شود. چنین رویدادهایی می‌تواند اساس طرح‌ریزی بسیاری از داستان‌های مرتبط با فضای بومی مورد نظر باشد. گونه موسیقایی یا موزیکال یکی از گونه‌های محبوب در نمایش‌های صحنه‌ای و برنامه‌های تلویزیونی عروسکی است. اشعار به کار رفته در تمامی آیین‌های ذکرشده، یعنی کتراگیشه‌بری، آهوچره، رابرچره و عروس‌گولی و وجه موسیقایی اجرای آیین‌ها به راحتی آن‌ها را به نمایش‌های موزیکال عروسکی نزدیک می‌کند. روایت‌ها و گفت‌وگوها در نمایش‌های موزیکال عروسکی می‌تواند برگرفته از اشعار مربوط به این آیین‌ها باشد. عروسک‌های بومی گیلان با تمام ویژگی‌هایی که از آن‌ها یاد شد، در دسته‌های گوناگون عروسکی از میله‌ای تا تن‌پوش قرار می‌گیرند؛ اما تمام این گونه‌ها قابل تبدیل به یکدیگر هستند. لذا عروسک ویو- مانند سایر عروسک‌های این پژوهش- نیز می‌تواند دستمایه طراحی انواع عروسک‌های تلویزیونی باشد. برنامه‌های عروسکی تلویزیونی در استودیوهای مختلف و یا در فضای باز و محیط‌های طبیعی و شهری قابل طراحی و ساخت هستند. از انیمیشن‌های عروسکی یا استاپ‌موشن تا نمایشی از عروسک‌های دستکشی فک‌زن و ... که عروسک‌های بومی گیلان هم قابلیت قرارگیری در تمامی این دسته‌ها را دارند. مانند عروسک کتراگیشه که نوعی عروسک میله‌ای به نظر می‌رسد و می‌تواند به همان شکل وارد نمایش‌ها شود و یا اینکه به‌صورت استاپ‌موشن، نمایشی شود. یا تن‌پوش‌های عروس‌گولی که هم می‌توانند به شکل تن‌پوش‌های کامل ارائه شوند و هم این‌که به لایه‌ای از انتزاع بیشتر برده شوند و تعبیری شاعرانه از نیروهای پیر و جوان ارائه دهند.

پیشنهادها

با توجه به پژوهش حاضر، همه عروسک‌های بومی که کمتر از آنها در نمایش‌های تلویزیونی استفاده شده است، می‌توانند سوژه‌های جذاب و تأثیرگذاری در مقابل دوربین تلویزیون باشند. پیشنهاد می‌شود ضمن بررسی جزئیات مربوط به عروسک‌های بومی گیلان و مناسب‌سازی آنها برای رسانه تلویزیون، عروسک‌های

بومی تمام نقاط کشور که پیش از این در منابع پژوهشی دیگر جمع‌آوری شده‌اند مورد بررسی قرار گیرند و برای همه آنها ساز و کار بهره‌برداری رسانه‌ای تعریف شود.

فهرست منابع

برد، بیل (۱۳۸۱). *هنر عروسکی*، (مترجم: جواد ذوالفقاری)، تهران: جهاد دانشگاهی.

بل، جان (۱۳۹۶). *عروسک، ماسک و اشیای نمایشی*، (مترجم: مارال کریمی، آرش فرزاد، عاطفه احمدی، کیوان سررشته، مریم هوشیار)، تهران: بیدگل.

تیلیس، استیو (۱۳۹۳). *زیباشناسی عروسک*، (مترجم: پوپک عظیم‌پور)، تهران: قطره.

خاتمی، عیسی (۱۳۷۲). *کتره‌گیشه؛ مراسم سنتی جهت بندآمدن باران*، گیله و ۲، (۱۴)، ۲۵.

عظیم‌پور، پوپک (۱۳۸۹). *فرهنگ عروسک‌ها و نمایش‌های آیینی و سنتی ایران*، تهران: انتشارات نمایش.

کراسنولسکا، آنا (۱۳۸۲). *چند چهره‌کلیدی در اساطیر گاه‌شماری ایران* (مترجم: ژاله متحدین)، تهران: نشر ورجاوند.

کومنیز، لورنس؛ و لانسون، مارک (۱۳۸۷). *زبان عروسک* (مترجم: شیوا مسعودی)، تهران: انتشارات نمایش.

گلستانی عراقی، علیرضا (۱۳۸۳). *تأثیر رنگ در شخصیت‌پردازی نمایش‌های عروسکی تلویزیونی برای کودکان ۵ تا ۷ سال*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، گروه تلویزیون، دانشکده تولید رادیو و تلویزیون، دانشگاه صداوسیما.

لطفی، غلامحسین (۱۳۹۶). *تئاتر تلویزیونی در ایران*، تهران: سروش.

محمدپور، احمد (۱۳۹۷). *ضد روش: زمینه‌های فلسفی و رویه‌های عملی در روش‌شناسی کیفی*، (ویرایش ۲)، تهران: لوگوس.