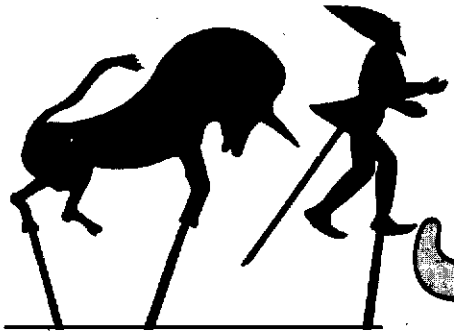
انواع نمایشهای عروسکی



◇علیرضا احمدزاده■

عروسک دستکشی

نمایش عروسک دستکشی در هر سرزمینی نام خاصی دارد، (همچون پهلوان کچل، پانچ و جودی، گینیول، پولچینلا، پتروشکا، و دهها عنوان دیگر) علاوه بر این نامهای محلی شیوهٔ نمایشی مزبور را به طور کلی عروسک دستی و عروسک مشتی نیز می‌نامند. ویژگیهای بارز و شناخته شدهٔ عروسک دستکشی سبب شده است که این شیوه در تمام جهان رایج گردد و در فعالیتهای بسیار متنوعی، از مراسم مذهبی گرفته تا بازیهای کودکان، به کار گرفته شود.

در این فصل موارد زیر مورد بحث قرار خواهند گرفت: چرا نام این شیوه را دستکشی گذاشته‌اند؟ ساختمان عروسک دستکشی؛ سر عروسک و روشهای ساختن آن؛ طرز ساختن صورت عروسک؛ لباس عروسک؛ عروسکهای دستکشی حیوانی؛ ویژگیها و کاربرد عروسک دستکشی؛ شیوه‌های قرار دادن انگشتان؛ بازی دادن عروسکهای دستکشی.

چرا نام این شیوه را دستکشی گذاشته‌اند؟

کثرت نامهای متداول و آشفتگی در به کار بردن آنها سبب شده است که نمایشگران عروسکی با در نظر گرفتن وجهِ مشترک فرو کردن دست در بدن عروسک عنوان دستکشی یا دستی را برگزینند و بدین ترتیب آن را از سایر شیوه‌ها متمایز نمایند. بنابراین در این شیوه دست یا دستهای بازی‌دهنده در لباس عروسک فرو می‌رود.

ساختمان عروسک دستکشی

عروسک دستکشی در اساس از دو بخش تشکیل شده است: یک سر تو خالی یا توپُر که در ناحیهٔ زیرین آن حفره‌ای برای فرو کردن انگشت وجود دارد و لباس توخالی که به سر عروسک متصل می‌گردد. دست نمایشگر تا ساعد در این سر و لباس فرو می‌رود و با حرکات معنی‌دار موجودی متحرک پدید می‌آورد.

سرگئی ابرانسوف، مدیر و کارگردان تئاتر عروسکی مسکو، در پی اثبات این امر که با جزئی‌ترین و در عین حال ساده‌ترین اشیاء نیز می‌توان در این شیوه موفق به آفریدن نقشهای بسیار جالب‌توجه شد، با استفاده از دو عدد توپ تنیس و فرو کردن آنها بر روی انگشتان اشاره‌اش ـ بدون آنکه با لباس یا پوشش پارچه‌ای دیگری آنها را بپوشاند ـ نمایشی اجرا کرد که آوازهٔ آن در تمام جهان پیچید. ابراتسوف در این باره چنین می‌گوید، پتروشکای روسی، گینیول فرانسوی، و پانچ انگلیسی همچون سایر عروسکهای دستکشی (دستی) از دو بخش ساخته شده‌اند: دست انسان و سر عروسک. خود عروسک فاقد بدن است و فقط لباس دارد. اگر دست انسان از این لباس بیرون کشیده شود دیگر عروسکی (عروسک نمایشی) در کار نخواهد بود. ولی اگر شما لباس عروسک را بردارید سر عروسک روی انگشت بازی‌دهنده باقی می‌ماند و به مثابهٔ یک عروسک نمایشی قابل استفاده خواهد بود.

با توجه به آنچه که گفته شد عروسک دستکشی فاقد پاست و در نتیجه از لحاظ آناتومی ناقص می‌باشد. توجه داشته باشید که عروسکهای دستکشی جدید گردن نیز دارند. این عضو که در این اواخر به بدن عروسک افزوده شده به شکیل‌تر شدن عروسک کمک می‌نماید. همچنین گاه با استفاده از یک قطعهٔ جدا یا متصل برای پای این نوع عروسک پا نیز ساخته می‌شود. با این وجود، پا از اجزای اصلی محسوب نمی‌گردد. بنابراین سر و تنه اجزای اصلی هر عروسک دستکشی را تشکیل می‌دهند.

اجزای عروسک دستکشی را به دو بخش اصلی و فرعی تقسیم می‌کنیم. قطعات اصلی عبارت است از: سر؛ گردن؛ تنه. و قطعات فرعی عبارت است از: مو؛ چشمها؛ لبها (در صورتی که از نقاشی استفاده نشود).

عروسک میله‌ای

شیوهٔ میله‌ای شیوه‌ای است بسیار قدیمی در میان ملل مشرق زمین و بسیار جدید در جوامع غربی. این شیوه در شرق و در سرزمینهایی نظیر هند و اندونزی و چین و تایلند شیوهٔ هنری مقدسی است و همچون تمامی هنرهای مقدس، این شیوهٔ نمایش عروسکی در خدمت آیین و مراسم مذهبی و سنتهای اجتماعی و شئونات فرهنگی این جوامع است. به عنوان مثال «وایانگ کولیت» و «وایانگ گُلک» ذهن و زبانی روحانی دارند و به همین خاطر در مجالس عبادت و نیایش نه در کنار بلکه در بطن آنها جای دارند و به اعتباری چیزی جز خود آنها نیستند؛ بنابراین بیش از آنکه جنبهٔ هنرمندانه داشته باشند عمل، یا بهتر بگوییم، عبادتها و سنّتهای هزار ساله‌اند. با وجود این نباید چنین پنداشت که اجرای عروسکی و بخصوص نمایشهای میله‌ای شرقی فاقد خلاقیت یا ظرافتهای اجرایی‌اند. به عنوان مثال کافی است که به عمل دالانگ (بازی‌دهندهٔ نقال) مرشد وایانگ کولیت اشاره کنیم که با چنان مهارتی یک یا دو یا تعداد بیشتری از عروسکها را بازی می‌دهد که موجب شگفتی و اعجاب بیننده می‌گردد. این شگفتی هنگامی بیشتر می‌شود که بدانیم دالانگ در آنِ واحد به آوازخوانی و نقالی و هدایت گروه نوازندگان و کنترل مجموعهٔ اجرا نیز مشغول است.

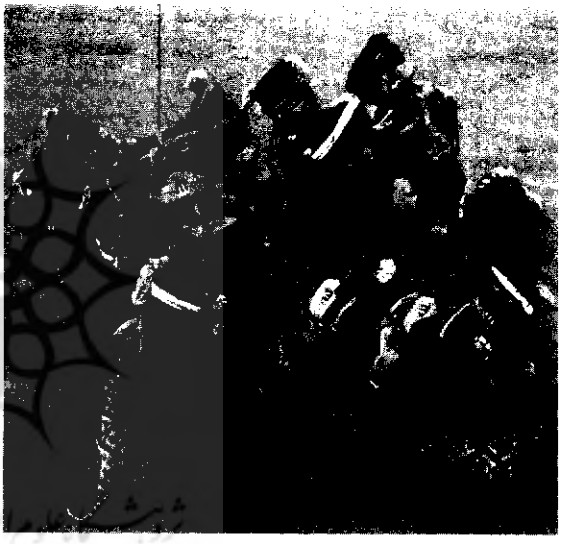
از این نمونه‌ها در میان نمایشهای عروسکی شرقی و علی‌الخصوص شیوه‌های میله‌ای فراوان است، اما بدان لحاظ که قصد ما پرداختن به جوانب فنی و ساختمان عروسکهاست به همین مختصر اکتفا می‌کنیم و به موقعیت این شیوه در مغرب زمین نیز نگاهی می‌اندازیم: گفتیم که از عمر شیوهٔ میله‌ای در غرب چندان نگذشته است، اما این نکته ناگفته ماند که امروزه گسترش این شیوه مدیون هنرمندان غربی است. کسانی چون ریچارد تاچیز هنرمند اهل چکسلواکی و ریشارد تشنر اطریشی و نینا افی مووا نمایشگر عروسکی اهل اتحاد شوروی تحت تأثیر شیوه‌های میله‌ای شرقی، بخصوص وایانگ گُلک و وایانگ کولیت، در حدود سالهای ۱۹۰۸ و ۱۹۰۹ در نمایشهای خود از شیوهٔ میله‌ای، که در آن زمان در غرب هنوز ناشناخته بود، استفاده نمودند. هر یک از آنها به سهم خود در جهت توسعه امکانات و قابلیتهای این شیوه گامهایی برداشته‌اند. مثلاً ریشارد تشنر در عین حال که سعی داشت از طریق پیچیده نمودن ساختمان عروسکهایش بر قابلیتهای آنها بیافزاید به موازات آن قوای خلاقه‌اش را مصروف این هدف می‌کرد که عروسکها از نرمش و انعطاف کافی برای خلق شخصیت مورد نظر برخوردار باشند.

عروسک نخی

برای آن دسته از افرادی که از چند و چون این شیوه و علت این نامگذاری بی‌خبرند عروسک نخی یک معنی بیشتر ندارد؛ عروسکی که از نخ ساخته شده است. در حالی که فرد آشنا با این شیوه می‌داند که عروسک نخی نوعی عروسک است که با نخها و یا رشته‌های نظیر آن و حتی با میله‌های چوبی و فلزی از بالا بازی داده می‌شود. این شیوهٔ عروسکی در میان نمایشگران عروسکی جهان به نام «ماریونت» مشهور است و گرچه نمایشگران ایرانی نیز با این نام آشنایی دارند، اما به مرور و طی مدت زمانی قریب پانزده سال، عنوان عروسک نخی ـ که تا حدی معادل Puppeta Fils Marionnette و on String است ـ جانشین نام فرانسوی ماریونت شده است. در اینجا نیز همچون سایر آثاری که تاکنون در این زمینه به زبان فارسی منتشر شده است، همین نام عروسک نخی را اختیار می‌کنیم.

برخلاف شیوه میله‌ای که به سادگی می‌توان راجع به قدمت آن در شرق و نو بودنش در غرب اظهارنظر کرد، دربارهٔ این شیوه چنین کاری امکان‌پذیر نیست. چرا که از مجموع اسناد و یافته‌هایی که از گذشتگان به دست آمده است و تشبیه و اشاره‌های نویسندگان، چنین استنباط می‌شود که اقوام و ملل شرق و غرب عروسکهای نخی را از صدها سال قبل

می‌شناختند. مثلاً آپولیوس ۵۰۰ سال بعد از ارسطو از چگونگی بازی دادن عروسکهای نخی صحبت می‌کند و یا جالینوس حکیم نخهای عروسک را با عضله‌های انسان مقایسه می‌کند و افلاطون نخها را چون هوسهای انسان می‌نگارد که انسان را به هر سو می‌کشانند. در شرق نیز آمیختگی این شیوه با ادیان و مشربهای فلسفی سابقه چندین هزار ساله دارد. جالب است که اولین بار در فرهنگ نمایشی هند از نقش کارگردان یاد می‌شود که بازگوکنندهٔ پیشینه نمایشهای عروسکی نخی است. این عنوان سوتراداراً یا نگهدارنده نخها و رشته‌هاست. اما نباید از نظر دور داشت که کسانی چون ویتوریوپودرسکا (Vittoroi Podrecca) ایتالیایی؛ ژوزف اسکوپا (Skupa Josef) چک و ایووپاهونی (Ivo Pugony) آلمانی هر یک به‌نوبهٔ خود در ارتقا دادن به این هنر کوشیده‌اند و ارزش فوق‌العاده آن را به مردم جهان شناسانده‌اند. به عنوان نمونه ویتوریو پودرسکا هنرمند ایتالیایی که بسیاری وی را پیشقراول «جنبش بین‌المللی نمایش عروسکی نخی» می‌دانند در سال ۱۹۱۴ تماشاخانه کوچولوها را در شهر رم دایر کرد و آثاری از شکسپیر و اپراهایی از موتزارت، روسینی، دونیزتی و پروکفیف را در آنجا نمایش داد. آثار عروسکی پودرسکا از چنان ارزش هنری والایی برخوردار بود که بزرگانی چون برناردشاو را به گفتن این عبارت حکیمانه واداشت که بازیگران باید بازیگری را از عروسکها بیاموزند.



انواع عروسکهای نخی

همان طوری که در تعریف شیوه گفته شد، عروسکهای نخی را با نخ، رشته‌های نایلونی، چوب و میله‌های فلزی می‌توان بازی و حرکت داد. با توجه به جنس وسیلهٔ حرکتی، عروسکهای نخی را به دو دسته تقسیم می‌کنند:

۱. عروسکهای نخی با وسیلهٔ حرکتی نرم، مانند نخ، رشته‌ها نایلونی و زه؛

۲. عروسکهای نخی با وسیلهٔ حرکتی غیر نرم، مانند میله‌های چوبی، پلاستیکی و فلزی.

عروسکهای نخی در ایران

عروسکهای نخی در سرزمین ما از قدمت قابل توجهی برخوردارند. شاه سلیم بازی یا سلیم بازی عنوانی است که از عهد قاجار تا کنون برای نامیدن این شیوه مرسوم و متداول بوده است. در شاه سلیم بازی از انواع بسیار ساده عروسکهای نخی استفاده می‌شده است که به علت یک پارچه بودن بدن، عروسکها از حرکت جهشی برخوردار بوده‌اند. عروسکهای نخی ایرانی یک تا سه و در موارد بسیار استثنایی چهار رشته نخ دارند. ساده و ابتدایی بودن این عروسکها از جنبه‌های مختلف و به ویژه بدن یک پارچه، تعداد کم نخهای آن، حرکت جهشی عروسکها و مضامینی متکی بر زدوخوردهای پی‌درپی، روحی خشن و هزل‌آمیز به آنها بخشیده است. حال آنکه بسیاری از محققان نمایشهای عروسکی شیوه نخی را شیوه‌ای شاعرانه دانسته‌اند و آن را نقطه مقابل شیوه دستکشی به حساب آورده‌اند. البته این گفته در صورتی درست است که صرفاً عروسکهای نخی اروپایی را ملاک قرار دهیم. دیگر اینکه در نمایشهای عروسکی امروزی ایران از این شیوه استفادهٔ چندانی به عمل نیامده و از تمام امکانات آن بهره‌برداری نشده است و آشنایی تماشاگران ایرانی با این شیوه محدود به یکی دو اجرای تلویزیونی است که برای شناساندن توان هنری و قابلیتهای شگفت‌انگیز عروسکهای نخی از امکانات لازم برخوردار نیست. افزون بر این، اگر تماشاگران ایرانی اطلاع مختصری هم در زمینه عروسکهای نخی با وسیلهٔ حرکتی نرم داشته باشند، دربارهٔ عروسکهای میله‌ای معلق یا عروسکهای نخی که به وسیلهٔ میله و از بالا بازی داده می‌شوند، مطلقاً بی‌اطلاع هستند. در میان نمایشگران عروسکی نیز این شیوه شناخته شده نیست و از این رو نامی هم برای آن وجود ندارد. روی این اصل تقسیم‌بندی نخی و همچنین نامهای میله‌ای معلق و عصایی تازگی دارند و فقط زمانی رسمیت پیدا خواهند کرد که مباحث نظری میان دست‌اندرکاران این هنر رواج یابد و در باب این گونه مسائل تبادل نظر شود.

نمایشهای سایه‌ای

بی‌تردید کشف سایه یکی از نخستین نمودهای کشف جهان اطراف و از اولین مراحل شناخت بشر است. شگفتی و راز و رمزی که سایه دارد، و غرابت و خوفی که در بیننده ایجاد می‌کند، هزاران سال است که ذهن انسان را به خود مشغول داشته است و هر فرهنگی تلقی خاصی از آن دارد. بسیاری از این فرهنگها سایه را مترادف مرگ، روح، همزاد انسان و موجودی زنده تلقی کرده‌اند و تعاریفی شاعرانه از آن به دست داده‌اند و شعرها و سروده‌های بی‌شماری در وصف آن گفته و نوشته‌اند. در اندونزی پرده نمایش را پرده رحلت (کلیر) می‌گویند و «دالانگ» به نوعی احضار روح می‌کند و برای شادمانی و خرسندی روح متوفی (در مجالس ختم) سایه‌ها را «بیدار» می‌نماید و تماشاگران را به عبرت از آنها فرا می‌خواند. در هند نیز پرده سایه خاستگاه ارواح و اساطیر و تجلیگاه دنیای نامریی و نمادهای خیر و شر است. این چنین است که سایه و نمایش سایه‌ای پیوندی ناگسستنی با دین و معنویت و نیز با شعر و شاعری و افسانه دارد. در چین که ادیان غیر آسمانی‌اند نیز نمایش سایه‌ای قدمتی هزاران ساله دارد و پیوندی عمیق با معنویت و زیبایی و هنر یافته است. کشورهای غربی نمایش سایه‌ای را از چین و مسافران بازآمده از آن دیار می‌شناسند و بدین جهت نخستین بار نام سایه‌های (chinoises Ombers) را به آن داده‌اند. اما این امر بدان معنا نیست که ملل مغرب زمین به کشف سایه نایل نیامده‌اند. تأملی کوتاه در گفتهٔ افلاطون می‌تواند چنین تصوری را بزداید. افلاطون جهان مریی را سایه‌ای از جهان نامریی و در عین حال حقیقی می‌پندارد و از نظر او هر چیز حقیقی یک تصویر مجازی و سایه‌ای دارد. افلاطون در گفتهٔ خود از چنان ارتباطی میان نور و برخورد آن با جسم مقابلش و ایجاد سایه صحبت می‌کند، که گویی بازی با سایه و یا نمایش سایه‌ای در زمان وی کاملاً شناخته شده بوده است. با این اوصاف گستردگی ارتباط بشر با سایه چنان است که صحبت راجع به آن را نمی‌توان در محدودهٔ عروسک و نمایش عروسکی سایه‌ای گنجاند.

دست ـ سایه بازی (اومبرومانیا)

به جرأت می‌توان گفت که شگفتی بشر در برابر این قانون ساده فیزیکی پایان‌ناپذیر است. سایه‌ای که می‌گریزد یا دنبالمان راه می‌افتد یا هنگام تابش عمودی نور زیرپایمان پنهان می‌شود، چیزی نیست که جاذبه‌اش را از دست بدهد. دست ـ سایه‌بازی یکی از این نشانه‌های دیرپایی و تداوم جذابیت سایه است. دست ـ سایه بازی سابقه‌ای دیرینه دارد: سرگرمی شبانه بسیاری از ملل، در شرق و غرب، بازی با سایه‌های دست و ایجاد شکلهای گوناگون حیوانی بوده است و هر چند تلویزیون و سینما و سرگرمیهای دیگر جایی برای انجام این گونه بازیها نگذاشته‌اند، اما این بازیها در قالب آثار نمایشی و به نام دست ـ سایه‌بازی باقی مانده‌اند و به نحو چشمگیری بر جذابیتها و قابلیتهای آن افزوده شده است. در میان کشورهای اروپایی هنرمندان بلغاری وابسته به تئاتر مرکزی ماریونت شهر صوفیه در اعتلای این بازی تا سطح یک زبان هنری سهم به‌سزایی داشته‌اند. در این مرکز تئاتری دهها هنرپیشه فقط به وسیله بازی با دستهایشان، و در مواردی افزودن شیئی به آن، نمایشهای مختلفی را اجرا می‌کنند.

استفاده این هنرمندان از نورهای رنگی، موسیقی و گفتار، و به عبارتی تمامی امکانات تئاتری، سبب شده است که بر قدرت القای سایه افزوده شود و این شیوه را در اجرای موضوعها و سبکهای مختلف تئاتری توانا سازد. البته نباید فراموش کرد که انجام این عمل بدون پشتوانه تمرینهای مکرر و منظم و بدون رعایت انضباط دقیق و بالاتر از همه خلاقیت هنری امکان‌پذیر نیست.

نمایش عروسکی سایه‌ای

در میان انواع نمایشهای عروسکی، نمایش

عروسکی سایه‌ای از تمام جنبه‌ها، به ویژه به دلیل شکل و ساختمان عروسک، صحنه نمایش و عناصر اجرایی، منحصر به فرد است و تنها وجه مشترک آن باسایر شیوه‌های عروسکی، زنده‌نمایی بیشتر عروسک است.

عروسکِ نمایش عروسکی سایه‌ای دوبعدی است. صحنه نمایش، پرده‌ای است که تماشاگران را از بازی‌دهندگان جدا می‌سازد. بدین ترتیب تماشاگران به صورت غیرمستقیم شاهد نمایش عروسکها هستند. عناصر اجرایی در نمایش عروسکی سایه‌ای نور، پرده شفاف و عروسکهای کدر، نیمه کدر، نیمه رنگی و تمام رنگی می‌باشند. اما هر سه این عوامل نیز در میان انواع سنتی و غیرسنتی نمایشهای عروسکیِ سایه‌ای از لحاظ کمی و کیفی متغیرند. مثلاً عروسکهای سایه‌ای چینی کوچک و رنگی‌اند و مفاصل متحرک دارند، در حالی که عروسکهای سایه‌ای جاوه‌ای (وایانگ کولیت) نسبتاً بزرگ هستند و بدن چرمی آنها به نور اجازه عبور نمی‌دهد و فقط از دهها روزنهٔ بدنِ مشبک عروسک عبور نور امکان‌پذیر است و فقط دستهای عروسکها قادر به حرکت هستند. در هند گاه طول عروسکها به یک و نیم متر می‌رسد و در نوع تولوبومالاتای (مدرس هند) بدن عروسک شفاف است و با رنگهای گیاهی آن را رنگ‌آمیزی می‌کنند.

برخلاف تمامی عروسکهای سایه‌ای جهان، عروسکهای نانگ سبک کامبوج نه فقط مفاصل متحرک ندارند، بلکه بر روی دو میله کاملاً ثابت قرار می‌گیرند و بازی دهنده (یا بهتر بگوییم رقصنده) آنها را در بالای سر خود نگه می‌دارد و به جای آنکه عروسک را به حرکت وادارد، خود می‌رقصد. نکته جالب توجه دیگر اینکه بازی دهنده به جای آنکه در پشت پرده قرار بگیرد، در جلوی آن به بازیگری مشغول می‌شود و نمایش به صورت ضد نور به اجرا درمی‌آید. در غرب نمایش سایه‌ای سنتی وجود ندارد. اما همچون بسیاری دیگر از پدیده‌های علمی و فرهنگی، آن را از شرق گرفته‌اند و سبب توسعه کمی و کیفی آن گردیده‌اند. نمایشگران سایه‌ای اروپا این هنر را از حیطه شعبده‌بازان رهانیده و در همهٔ ارکان آن تجدیدنظر کرده‌اند و به انحای مختلف مورد استفاده هنرمندانه قرار داده‌اند. به لحاظ رعایت حقیقت علمی ناچاریم بگوییم که تمام انواع نمایشهای عروسکی با اینکه از پیشینه هزاران ساله در شرق برخوردارند، اما اگر هنرمندان غربی توجهی بدانها نمی‌نمودند در همان محدوده خود (هر چند قوی و غنی) باقی می‌ماندند. نمایش عروسکی سایه‌ای با تمامی قوای مرموز و تخیل برانگیزش بر نهضت هنری اروپا، به خصوص آلمان، تأثیر گذاشته است.

بونراکو

«بونراکو» نام نمایش سنتی عروسکی ژاپن است که قرن‌ها قدمت دارد. این نمایش به دلایل بسیار هنری یکتا در جهان است.

نمایش عروسکی عموماً با عروسکهای دست‌ساز که مستقیماً با دست نیز حرکت داده می‌شوند، اجرا می‌شود. یا شیوه‌هائی که عروسک با نخ و ریسمان به حرکت درمی‌آیند و با انواع نمایش‌هائی که سایهٔ عروسکها را بر پرده نشان می‌دهند و عروسکها با میله‌هائی که به اعضای بدن آنها وصل شده حرکت داده می‌شوند. اما در نمایش عروسکی سنتی ژاپن، نمایش خاص کودکان نیست و هر عروسک توسط سه مرد به حرکت در می‌آیند. این سه تن که کار خود را با مهارت بسیار زیادی انجام می‌دهند تمام اعضای بدن عروسک، و حتی حالات مختلف چهره آن را نشان می‌دهند. «بونراکو» را یکی از درخشان‌ترین آثار فرهنگ ژاپن خوانده‌اند.

در نمایش «بونراکو» سه عنصر نمایشی عمده وجود دارد که عبارتند از: «تایو» Tayu، کسی که داستان نمایش را به آواز روایت می‌کند و این روایت «جوروری Joturi» نامیده می‌شود که یک درام حماسی در شکل شاعرانه است. دومین عامل نوازندهٔ ساز «شامیزن Shamisen» است که سازی سه سیمی است و آواز را همراهی می‌کند. و سومین عنصر را گردانندگان عروسک تشکیل می‌دهند. به بیانی دیگر داستان را که شعری حماسی است، تایو روایت می‌کند و نوازندهٔ شامیزن با همراهی کردن او فضائی موسیقائی می‌آفریند و صحنه را برای اجرائی اپرا مانند آماده می‌کند و نمایش توسط عروسکها به اجرا می‌آید.

نمایش عروسکی ژاپن از حدود قرن هفده و هجده به عنوان یک نمایش ویژهٔ سنتی شناخته شد اما پیش از آن نمایشی ابتدائی بود. عروسکهای آن با دست ساخته می‌شدند و در صحنهٔ جعبه‌ای کوچکی با نخ به حرکت درمی‌آمدند. اما طی سالهای بعد، تکنیک این نمایش به تدریج تغییر کرد و در حدود نیمهٔ قرن شانزدهم نمایش عروسکی ژاپن کم و بیش شکل دراماتیک پیدا کرده و به عنوان میان پرده‌هائی همراه با نمایش‌های «نو» و «گیوگن» در جشنواره‌های مذهبی به اجرا می‌آمد.

نمایش به این صورت بود که آواز جوروری با همراهی سازی به نام «بیوا» Biwa (سازی شبیه لوت) و اشعاری حماسی با عنوان هایک مونوگاتاری Haike Nonogari همراه با آن خوانده می‌شد. این اشعار مربوط به خانواده‌های سامورائی بود که در قرن ۱۲ در ژاپن بسیار قدرتمند بودند. در میان روایات مختلف این اشعار معروف‌ترین آنها مربوط به شاهزاده خانم زیبائی بود با نام «جوروری» که در قرن پانزدهم درباره او داستانهای بسیاری به صورت موزیکال ساخته شده بود. نام این شاهزاده خانم آنقدر شهرت یافته بود که اشعار حماسی نمایشهای عروسکی با نام «جوروری» مشهور شد. «جوروری» امروزه ترکیبی است از روایات اشعار حماسی همراه با ساز شامیزن.

در نوع دیگری از نمایش عروسکی که بر اساس داستانهای مربوط به جوروری ساخته شد عروسکهای همراه با ملودی ساز و آواز روایتگر در صحنه می‌رقصیدند. در اواخر قرن شانزدهم از عناصر ترکیبی این نمایش عروسکی یعنی جوروری و شامیزن عروسکها شیوهٔ تازه‌ای ساخته شد که «نینگو جوروری» نامیده شد. و این شیوه‌ای بود که به «تایو جوروری» بدل شد و با افزوده شدن داستانهای مذهبی به آن «تا که موتوگیدایو» نام گرفت. این شیوه اهمیت خاصی یافت چون نویسنده و شاعر معروف ژاپنی «چیکاماتسومونزمون» برای آن اشعاری بسیار سرود و به تصحیح و پالایش اشعاری قدیمی جهت اجرای آن پرداخت.

بعدها بسیاری از شعرای چینی اشعاری برای اجرای نمایش عروسکی سرودند و به تدریج تکنیک حرکت دادن عروسکها تغییر کرد تا جائی که برای به حرکت درآوردن هر عروسک نیاز به سه تن عروسک‌گردان احساس شد. این تکنیک جدید از سال ۱۷۳۴ رایج شد و ابداع‌کنندهٔ آن شخصی به نام «بونزابورو یوشیدا» بود. و به تدریج تمام بخش‌های حرکت‌کنندهٔ عروسک کامل شد.

تئاتر عروسکی مکانیکی Mechanical Figures

به نظر می‌رسد که از همان وقت که «آرکیتاس» Archytas مکانیک شهر «تارنتوم» کبوتر عروسکی خودپروازی را در سال ۳۹۰ قبل از میلاد اختراع کرد و پیش از آنکه انسان به رُباتها بیندیشید عروسکهایی اتوماتیک (خود ـ حرکت) وجود داشته‌اند که کار آنها معجزه‌آسا بوده است. «گوته» از دیدن اردکی که «ژاک دو واکنسون» Jacques de Vaucanson آن را ساخته بود شگفت‌زده شد. این اُردک مصنوعی مثل یک اُردک واقعی راه می‌رفت، صدا می‌کرد، دانه می‌خورد، آب می‌نوشید و غذا را بعد از مدتی هضم کرده و سپس آن را دفع می‌کرد. لک‌لک اتوماتیک دوران «اسکندر» شیر و شراب را توزیع می‌نمود. در موزه تاریخی سوئیس عروسکهایی از «ژاکوت دروز» Jacquet Droz وجود دارد: عروسکهای پدر و پسر چارلز نویسنده و هنری Henry نقاش و نیز ماریانی پیانیسته که در حال نواختن پیانو سینه‌اش بالا و پائین می‌رود.

خیلی از وسائل مکانیکی که اکنون در مراکز تولیدی، ابزاری عادی تلقی می‌شوند نتیجه اندیشه‌های هوشمندانه «هومولودنز» Ludens Homo بود، اندیشه هنرمندی که برای جلب تحسین مردم در بازارهای مکاره در خلق و پیشرفت اشیا خارق‌العاده می‌کوشید. بسیار از این نمایش‌گران به خاطر اختراعاتشان مشهور شدند. برای مثال، شاهزادگان و امپراتورها همیشه آرزو داشتند که عروسکهای اتوماتیک (خود ـ حرکت) و دائماً شکل‌پذیر تیرول Tyrol (منطقه‌ای در غرب اتریش و شمال ایتالیا) را که متعلق به کریستین شاگمال Christian Tschuggmall بود، مشاهده کنند. زیبایی این عروسکها تنها منحصر به حرکات طبیعی

شگفت‌انگیز و یا تقلید رفتاری عالی آنها نبود بلکه بستگی به عوامل مختلفی داشت: از جمله به آن چیزی مربوط می‌شد که سازنده عروسک با ساختن آن و تقریباً با جان بخشیدن کامل به آن می‌خواست بیان کند و به شیوه به کار گرفتن عروسک در روی صحنه که رابطه مستقیمی با تشویق، ستایش و یا حالت تنبیهی تماشاگران داشت.

با وجود این، صنعت‌گران استادکاری مانند شاگمال و ماتیاس Tendler Matthias تندلر از «استیریا» Styria به شهرتی افسانه‌ای دست یافتند. آنها توانستند ساختار مکانیکی این عروسکهای اتوماتیک را با چنان مهارتی بسازند که تمام عروسکها وقایع نمایش را به طور کامل انجام دهند.

مجموعه باشکوه عروسکهای شگفت‌انگیز قرن شانزدهم و نمایشهای سیار عروسکهای مکانیکی هر دو حاکی از آن هستند که تمایلی برای تجارب تکنیکی و نیز برای خلق آثار خارق‌العاده وجود داشته است.

در آن زمان تئاتر «ماندی» Mundi از اهمیت کمتری برخوردار بود. اما حدوداً در سال ۱۷۰۰ به عنوان نوعی نمایش پایانی در تئاترهای سیار اهمیّت قابل توجه‌ای پیدا کرد. گرچه ممکن است وجود این تئاتر به مدتها قبل از این تاریخ مربوط شود. تئاتر مذکور صحنه‌آرایی باشکوه و درخشانی داشت که پُر بود از عروسکهای مقوایی یا ساخته شده از حلبی که بر روی وسیله‌ای چرخدار نصب شده بودند و می‌توانستند به هر دو طرف صحنه حرکت کنند. توسط سیستمی از چرخ‌ها و با استفاده از یک دستگاه ساده اما دقیق، عروسکها با حالتی بسیار زنده حرکت می‌کردند. برای مثال ممکن بود گروهی از مردم با صدای قدم‌های خود و یا یک کرجی با ضرب آهنگ پاروها بر روی صحنه پیش بروند.

تئاتر «ماندی» تصاویر زنده‌ای از خلیج ناپل را با همه رنگهای خارجی آن و در شب با روشنایی مهتاب و با تمام خصوصیات جوّی آن به تماشاگران نشان دهد. با همراهی موسیقی مناسب و نور کافی، نمایش به ساختاری عاطفی دست می‌یافت که بیننده را از جهان و آنچه که در آن اتفاق می‌افتاده آگاه می‌کرد. همچنین اطلاعاتی را درباره حوادث مهم به صورت مصور به بینندگان می‌داد. تئاتر «ماندی» با آغاز قرن حاضر هم همچنان آخرین بخش نمایش تئاترهای عروسکی را تشکیل می‌داد.

نمایشگران برای پر کردن فاصله‌های بین نمایش، از عروسکهایی «چند شکل» استفاده می‌کردند. این عروسکها مسطح و مقوایی بودند و به وسیله نخهایی کنترل می‌شدند اعضای آنها شامل چند قسمت بود که به وسیله لولاهایی بهم متصل شده بودند تا بتوانند همواره به بالا یا به پایین کشیده شوند. این وضعیت عروسکها باعث می‌شد تا در یک چشم بهم زدن از حالتی به حالت دیگر قابل تغییر باشند. عروسکها گاهی در قالب طنز اما عموماً به شکلی اخلاقی شخصیتهای مشکوک و واقعی را به نمایش

می‌گذاشتند.

«فانوسهای سحرانگیز» نوری که حالتی شکل‌پذیر داشتند و به سبب قابلیتهای فراوانشان در ایجاد نورهای فریبنده برای افسون کردن تماشاگران ساده دل به کار می‌رفتند.

تصاویر شگفت‌انگیز و فریبنده‌ای که قاعدتاً به پایان نمایش اختصاص داشتند به وسیله یک پروژکتور و به کمک «اسلایدهای رنگی» نشان داده می‌شوند. این اسلایدها شیشه‌ای بودند که با شکل‌های هندسی تزئین شده بودند. این اسلایدهای شیشه‌ای را که بر روی هم اثر می‌گذاشتند در قاب‌های چوبی جای داده، آنها را به وسیله دستگیره‌ها و اهرم‌هایی در جهت‌های مختلف حرکت می‌دادند و به خاطر تأثیر متقابل رنگها بر روی هم، تصاویری جذاب و رنگارنگ پدید می‌آمد. این کار حتی برای کم‌اهمیت‌ترین گروه‌های سیار، امکان آن را فراهم آورد که به کمک «فانوس‌های سحرانگیز» نوری، بخشی از زیبایی افسون‌کننده تئاتر رومانتیک نمایش‌های جادویی پریان را به نمایش بگذارند.

تئاتر کاغذی

این نوع تئاتر، زادهٔ دوران رُمانتیک و مظهر همه زیبایی‌های آنست. نویسندگان زیادی مجذوب آن بودند و تا سال‌های اخیر در خانه‌های اقشار متوسط جامعه اجرا می‌شد.

تمام آنچه که برای یک تئاتر کاغذی لازم بود خلاصه می‌شد در تعداد زیادی اوراق بریده شده، یک قیچی و چسب و مقداری ذوق برای ترکیب و هماهنگی تصاویر، و در کنار آن، دست‌هایی برای حرکت دادن شخصیتهای کاغذی و صداهایی برای بیان. فکر اولیه این تئاتر از تصاویر شهر فرنگی مارتین اینگل برشت Engelbrecht Martin، گرفته شده است. تصاویر او دارای عمق و پرسپکتیو هستند و حوادث تاریخی، اسطوره‌ای و مذهبی را نشان می‌دادند.

تئاتر کاغذی به عظمت نهان و بی‌ثبات شخصیتهای بی‌جان، زندگی بخشید. این تئاتر به لحاظ آنکه عروسکهایش به کمک سیم‌ها و میله‌ها و حتی به کمک آهن‌ربا قابلیت حرکت به هر جهتی را دارد، در میان شکل‌های متعدد تئاتر عروسکی از ویژگی خاصی برخوردار است. برخلاف هدف اصلی تئاتر عروسکی، این نوع تئاتر به تئاتر زندگی وابسته است و از هر لحاظ سعی در تقلید آن دارد.

کاربرد اصطلاحات «تئاتر سرگرم کننده» یا «تئاتر جوانان» در مورد این تئاتر سبب شده است که جذابیت واقعی آن درک نشود و آن را صرفاً مخصوص بچه‌ها و نوجوانان بدانند. این تئاتر در حقیقت آن لذت و شادی پایان‌ناپذیری را منعکس می‌کند افراد مسن و جوانان طبقات مختلف جامعه بعد از جنگهای ناپلئون در تئاترها و نمایشنامه‌های سرگرم کننده می‌یافتند. مردم تنها به این راضی نبودند که در تماشاخانه‌ها جمع شوند و یا دیوارهای خانه‌شان را با پرتره شخصیتهای مورد علاقه خود بپوشانند. آنها علاوه بر پرستش بُت‌های هنری خود لازم بود که خودشان نیز به روی صحنه بیایند.

در قرن نوزدهم دو عامل ویژه، باعث محبوبیت بیش از حد تئاتر عروسکی شد که یکی از آنها مردمی شدن تئاتر دوران رُمانتیک و دیگری، توسعه لیتوگرافی و چاپ ارزان بود که چاپ رنگی را توسعه بخشید و آن را در سراسر اروپا رایج نمود و سبب کثرت و رونق تئاترهای کاغذی شد.

والتر روهلر Walter Roher آلمانی، گردآورنده معروف آثار هنری کثرت تقاضاها را برای این نوع تولیدات عروسکی کاملاً بر ما آشکار می‌سازد. در سال ۱۹۲۳ به خاطر موفقیت قابل توجه‌ای که بعداً از اولین اجرای نمایش «گلوله مجانی» در برلین نصیب تئاتر شد. بیش از شانزده شرکت حاضر شدند تا بیشت و پنج سری مختلف از شخصیتهای کاغذی را برای بخش نمایشی «کارل ماریا Carl Maria" از اُپرای «وبر» Weber's opera تهیه نمایند.

تاریخ این قرن بزرگ تئاتری، در همان حال که به خاطر شکل دادن جامعه‌شناسانه‌اش به ذائقه هنری مردم، جالب و قابل تعمق است در کوشش‌های شرکت‌های انتشاراتی زیادی خلاصه می‌شود که مهمترین آنها عبارتند از شرکت گوستاو کوهن Kuhn

Gustav و شرکت اومیک Oehmik و رایم اشنایدر Schneider Riem، هر دو واقع از نیوروپین New Ruppin در نزدیکی برلین، شرکت شولز Schreiber در ماینز Mainz، شرایبر Schreiber در اسلینگن Esskingen، و بوخهارت Butckhardt در ویسنبرگ Weissenburg (واقع در آلزاس Alsace)، پلرین Pellerin در اپینال، ترنتزنسکی Trentsensky در وین و ژاکوبسن Jakobsen در استکهلم.

تئاترهای سرگرم کننده «پنی پلین» Plain penny و «توپنس کالرد Coloured Two Pence کاملاً با تئاتر کاغذی اروپا تفاوت داشتند. زیرا صفحات تصویری آنها همگی گراور شده و بسیار کوچکتر بودند.

تئاتر جوانان مانند تئاتر کاغذی ریشه در قرن هجدهم دارد. اما اوج آن در دوره ویکتوریا بود. در سال ۱۸۱۰ هنگامیکه ویلیام وست William west در لندن تصمیم گرفت که کتاب‌هایی همراه با صفحاتی از صحنه‌ها و شخصیت‌ها منتشر سازد. این تئاتر به محبوبیت زیادی دست یافته معروفترین ناشران انگلیسی عبارت بودند از انتشارات وبز Webbs، جی. ردینگتون Jlredington، و از همه مهمتر انتشارات بنجامین پولوک pollock Benjamin. آنها با نشریه‌های دلچسب و سرگرم کننده‌شان در انگلستان و کشورهای دیگر توفانی به پا کردند و بدینوسیله یک سرگرمی خانگی را برای تعداد زیادی از خانواده‌های تدارک دیدند. این نشریات هنوز هم متداول بوده و بدین جهت مرتباً تجدید چاپ می‌شوند.

خیمه‌شب بازی نمایش عروسکی سنتی ایران

خیمه‌شب بازی یکی از رایج‌ترین و قدیمی‌ترین گونه‌های نمایشی در ایران است که متأسفانه در سال‌های اخیر بیشتر هنرمندان آن به صورت انفرادی و بدون حمایت‌های دولتی به کار مشغول بوده‌اند و از جنبه آکادمیک کمتر به آن پرداخته شده. گرچه در طول این سالها با برگزاری جشنواره‌های بین‌المللی عروسکی و تدابیر ویژه مرکز هنرهای نمایشی سعی در گسترش و اشاعه آن شده است. عمده‌ترین مشکل و نارسایی در این هنر، یکی عدم بینش لازم در اساتید تجربی این فن است که بدون تعلیم و تربین ذوق هنری و قوهٔ تخیل و بازنگری بر کارهایشان هستند و دیگری عدم انتقال آموخته‌ها به نسل جوان.

سابقه نمایش خیمه‌شب بازی در ایران و در جهان مشخص نیستند ولی تقریباً بر اساس اسناد و مدارکی که به دست آمده، وجود این نمایش در دوره بعد از اسلام به اثبات رسید، از جمله می‌توان به اشعار شاعران در آن اشاره کرد و معروفترین آن رباعی خیام است.

ما لعبتکانیم و فلک لعبت باز
از روی حقیقت نه از روی مجاز
بازیچه همه کنیم بر نطع وجود
افتیم به صندوق عدم یک یک باز

از جمله اسنادی که بر وجود نمایش عروسکی در دوره صفویه گواهی می‌دهند می‌توان به فتوت‌نامه واعظ کاشفی (قرن ۱۰)، سیاحتنامه شاردن (قرن ۱۱) و جغرافیای اصفهان تحویل‌دار اصفهانی (قرن ۱۳) اشاره کرد.

تحولات انقلاب مشروطه سبب جایگاه نسبتاً مردمی برای نمایش عروسکی شد که رسالت اصلی آن بیان آلام توده‌ها و مسائل اجتماعی ـ سیاسی بود ولی بر اثر آشنایی قشر روشنفکر ایرانی با نمایش غربی و شیفتگی آنان نسبت به این گونه نمایش‌ها نتوانست جایگاه اصلی خود را پیدا کند و در همان زندگی سیار و ساده خویش باقی ماند. انریکو چرولی در کتاب تئاتر ایرانی از این نمایش می‌گوید:

«خصیصه ممتاز نمایش عروسکی با عروسک‌های نخی و چوبی که گاه از نظر هنری نیز جالب توجه‌اند این است که گرداننده نیز بر خلاف آن چه نزد ما اروپائیان مرسوم است، در جعبه نمایشی پنهان نمی‌شود بلکه بر عکس در کار است. یعنی در برابر صحنه کوچک می‌نشیند، زانو می‌زند و عروسک‌ها را می‌جنباند و سخن می‌گوید و بدین گونه تماشاگران او را می‌بینند.

در سال‌های اخیر هنر خیمه‌شب بازی ایران توسط شخصی به نام کاکا محمد شیرازی احیا شد. او در طی سفرهایش به هند و چین در روسیه تعدادی عروسک و وسایل صحنه با خود آورد که امروزه ابزار نمایش سنتی خیمه‌شب بازی شد و همچنین متن‌های نمایشی آن را که از دیرباز در ادبیات شفاهی و فولکور ما موجود بوده، احیا کرد.

بداهه‌سازی یکی از ویژگی‌های با ارزش هنر خیمه‌شب بازی است و متون نمایشی آن تا به امروز بسیار اندک و پراکنده و بیشتر به صورت ادبیات شفاهی و دستخوش تغییرات فراوان بوده است. این ویژگی سبب شد بسیاری از شخصیتهای نمایش‌ها در طول زمان تغییر ماهیت دهند و یا رویای اصلی خود را در نمایش گم کنند. مثلاً: تبدیل پهلوان کچل به پهلوان پنبه (پهلوانی ترسو که بر اثر شانس و تصادف موفق به انجام مأموریتهایش می‌شود، از این جمله است.) البته تحولات فرهنگی و اجتماعی و سیاسی نیز در این زمینه بی‌تأثیر نبوده است.

خیمه‌ها درواقع چادر بزرگی بود که با به وسیله میخ طویله آن را برپا می‌کردند و تعداد زیادی عروسک در آن جا می‌گیرند ولی در طول زمان این خیمه به ابعاد ۱/۵ تا ۲ متر درآمده و آن را پیچ و مهره می‌سازند تا حمل و نقل آسان باشد.

در پای خیمه‌ها معمولاً یک مرشد که راوی داستان است و در ارتباط مستقیم با عروسکهاست می‌نشیند و ضرب می‌نوازد و یک و یا دو نوازنده که یکی

کمانچه و دیگری دایره زنگی می‌زند و شعرهای روحوضی می‌خوانند که البته در بعضی از نمایشها نفر سوم (دایره زن) حذف می‌شود.

در خیمه‌شب بازی ایرانی شخصیتهای مختلفی حضور دارند که تکنیک ساخت عروسک‌های آنان نخی است. برخی از این شخصیتها عبارتند از: سلیم خان ـ غلام سیاه (مبارک) ـ پهلوان کچل ـ طبال ـ شیپورچی ـ نقاره‌چی ـ پهلوان پنبه ـ طیاره خانم ـ فرخ خان ـ عروس و جمعی از سپهسالاران اردو ـ پهلوانان ـ رقاصان و لوطی‌ها و...

دو شخصیت پهلوان کچل و مبارک با توجه به محبوبیت آنها میان مردم از اهمیت بیشتری در این نمایش‌ها برخوردارند.

پهلوان کچل سری طاس و بدون مو، لباسی به سبک پهلوانان قدیم و گاه کلاه‌خود و سپر و شمشیر و گرز و تکه‌ای از پوست بز بر تن دارد و گاه با پیراهن و شلوار و یک کمربند پهن به نشانه پهلوانی بر تن دارد و گاه سوار بر اسب است. به دو صورت نخی و دستکشی دیده شده و بدنی ورزیده، قدی بلند و بازوهای کلفت دارد. این شخصیت دادخواه مظلومان و پهلوانان مبارزه با بی‌عدالتی است و از سویی طبعی حساس و عاشق‌پیشه دارد و همین علاقه‌اش به دختران زیبا قصه‌های او را پر از کشمکش و تضاد می‌کند...

راهیابی این شخصیت به نمایش عروسکی احتمالاً برگرفته از نیازهای فرهنگی جامعه به وجود قهرمانی برای احقاق حق و یا برگرفته از نمونه‌های انسانی موجود در جامعه لوطی و پهلوانان کوی و برزن بوده است و عاشقی ناکام است.

مبارک در نمایش شاه سلیم نوکر سلیم خان و در پهلوان کچل نوکر اوست. به هر حال همیشه نوکر است. آن هم نوکری پر از حماقت‌ها، ندانم کاری‌ها، حاضر جوابی‌ها و زرنگی‌های خاص خود.

این عروسک عمدتاً نخی و به ندرت دستکشی است. لباسش شلوار و پیراهن قرمز یا شلوار قرمز و حنایی و جلیقه‌ای تیره رنگ است و کلاهی استوانه‌ای بر سر دارد.

شخصیت پرشر و شوری است که مرتب دردسر ایجاد می‌کند یا در مخمصه می‌افتد و یا فضول و مبارزه‌جو است و عاشق طیاره خانم کلفت سفید پوست منزل است.

این شخصیت قسمت عمده بار کمدی و طنز کار را بر عهده دارد و گاه بداهه‌پردازی می‌کند. برای صدای او از صفیر استفاده می‌شود و این صدا به شخصیت او کمک زیادی می‌کند. این شخصیت که بسیار شبیه به سیاه تخت حوضی است احتمالاً پیشینه و سابقه حضور خود را در خیمه‌شب بازی مدیون شخصیت سیاه است.

منابع:

■ برگرفته از بخش‌هایی از پایان نامه تاریخ خیمه شب بازی هلن همتی ـ پایان نامه لیسانس دانشکده هنرهای زیبا ـ سال ۷۵ ـ ۱۳۷۴

۱ـ نمایش در شرق (تئاتر ایرانی)، انریکو چرولی، ترجمه جلال ستاری، نمایش، تهران، ۱۳۶۷، ص ۳۴

۲ـ برگرفته از بولتن نهمین جشنواره نمایش عروسکی

۳ـ نمایش عروسکی گام به گام ـ بهروز غریب‌پور

۴ـ تئاتر عروسکی ـ گونتر بیمز