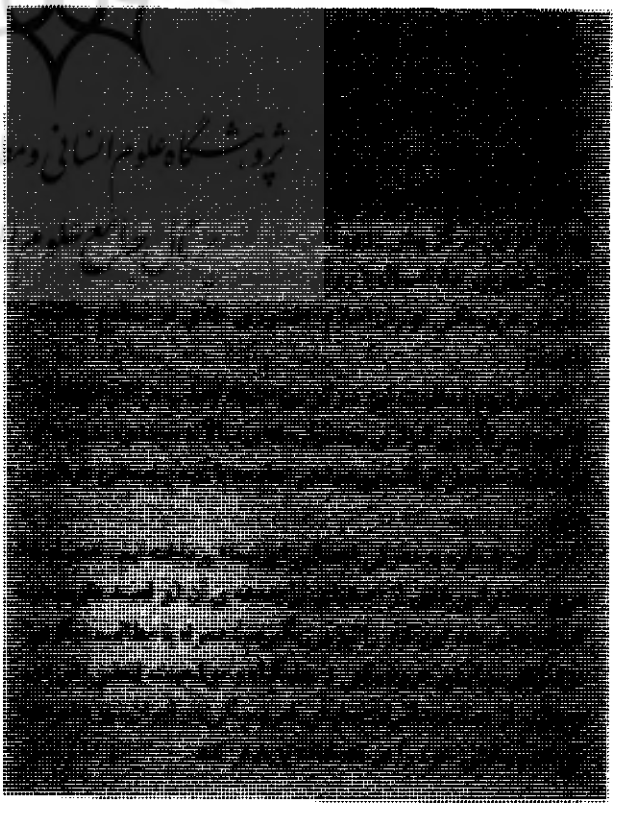
# عروسک ها و فرهنگ مشترک



کلیاتی درباره ی یونیما

یونیما [مخفف عبارت « union international de la marionnette» یعنی اتحادیه ی بین المللی نمایشگران عروسکی] در بیستم ماه مه سال ۱۹۲۹ در شهر پراگ در چکسلواکی به مناسبت پنجمین نشست هنرمندان نمایش عروسکی چک آغاز به کار کرد. در مجمع آن سال کشورهای بلغارستان، فرانسه، یوگسلاوی، آلمان، اطریش، رومانی و اتحاد جماهیر شوروی حضور داشتند.

اولین اعضای «یونیما» قادر نبودند جلسات خود را به مدت زیادی در یک مکان ادامه دهند، به طوری که پس از مجمع پراگ در همان سال جلسه ای در پاریس برگزار شد. به دنبال آن در سال ۱۹۳۰ این مجمع در لیژ و سپس در سال ۱۹۳۳ در شهر لیابلینا برگزار شد، که آخرین جلسه ی یونیما پیش از شروع جنگ جهانی دوم بود. البته جنگ نتوانست مانعی در برابر ارتباط هنرمندان نمایش عروسکی باشد؛ گرچه اجتماعات بعدی به صورت مخفیانه برگزار می شدند.

تنها در سال ۱۹۵۷ بود که باز هم این مجمع پس از پایان جنگ در چکسلواکی برگزار شد و فعالیت هایش را در کنگره ای در شهر پراگ از سر گرفت.

یونیما از ابتدای فعالیتش تشکیلاتی مهم بوده است. این اتحادیه تلاش کرده تا با به کار بردن معیارهای دموکراتیک براساس قوانین خود، بدون از دست دادن روابط دوستانه، قاطعانه به اهداف خود برسد. البته این وظیفه ی ساده ای نیست. به خصوص بعد از تفکیک اروپای شرقی و غربی ازهم، در سال ۱۹۴۵.

در دهه ی شصت اعضای جدید یونیما، سیاست های نوینی را در آن اتخاذ کردند. قوانین جدید به دنبال تأسیس مراکز یونیمای کشورها و کمیسیون های بین المللی وضع شدند تا مسئولیت گسترش جنبه های جداگانه ی فعالیت یونیما را در برداشته باشند. بنابر این یونیما از یک مجمع کوچک دوستانه به یک تشکیلات مدرن و با کفایت تبدیل شد.

پس از پایان جنگ دوازده کنگره توسط یونیما برگزار شد. در سال ۱۹۸۰ کنگره ای در واشنگتن مرکز ایالات متحده ی آمریکا برگزار شد و به دنبال آن در سال ۱۹۸۸ این کنگره در سه شهر ژاپن یعنی نوگویا، ایبدا، توکیو صورت گرفت. در سال ۱۹۹۲ کنگره ای در لیابلینا در کشور اسلوانی برگزار شد که قوانین جدیدی را برای یونیما ارایه داد. یکی از طرح هایی که مطرح شد بالابردن سطح معلومات و آگاهی و کفایت نمایشگران عروسکی بود که البته برای تشویق جهت مشارکت افراد مختلف نیاز به آموزش، تعلیم و درمان دارند.

از دهه ی هشتاد به بعد در بسیاری از کشورهای غیراروپایی مراکز یونیما تشکیل شد که این مراکز تمایل زیادی به تسهیلات ارتباطی و قبول مسئولیت ها دارند.

مرکز یونیما، پس از چهار سال از شهر پراگ به واسای لهستان منتقل شد و سپس در سال ۱۹۸۰ مرکز کار به شارل

وی نربه ی فرانسه انتقال یافت.

کنگره های یونیما که تشکل اصلی یونیماست شامل مشاوران انتخاب شده و تمام اعضای اتحادیه است. این تشکل هر چهار سال یک بار انجام می گیرد.[1]

آخرین کنگره ی یونیما در سال ۱۹۹۶ در بوداپست مجارستان تشکیل شد.

در این کنگره موضوعی که مورد پیشنهاد قرار گرفت «ارتباطات برای دنیای بهتر» نامیده شد؛ و این عنوان خود شامل دو بخش بود:

بخش اول: مبادله ی ارزش های فرهنگی بین فرهنگ های مختلف.

بخش دوّم: اخلاق و زیبایی شناسی.

که بخش اول آن را هنریک ژورکوفسکی و بخش دوم آن را میخاییل میشکه هدایت می کردند.

***

اجرایی عروسکی از «رامایانا»ی هندی

پانویس:

۱. یونیما چیست؟ کلیاتی راجع به یونیما، اتحادیه ی بین المللی عروسکی براساس آخرین کتابچه ی منتشر شده از سوی دبیرخانه ی مرکزی یونیما. ترجمه ی آذر درویش حسن ـ مرکز هنرهای نمایشی ـ ۱۳۷۷.

تاثیرات متقابل فرهنگ های مختلف بر یکدیگر

# خواسته ی من، آرمان من

سخنرانی ددی. د. پودومجی

از بخش اول: مبادله ی ارزش های فرهنگی بین فرهنگ های مختلف

دوستان گرامی، دانشجویان و پژوهشگران حاضر از سراسر دنیا، مقاله ی من حاصل یافته هایی ست که در طول زندگی خود به عنوان یک عروسک گردان معاصر کسب کرده ام. من در سرزمینی زندگی می کنم که سابقه ای مدید و طولانی در زمینه های مختلف فرهنگی دارد.

آن گونه که از عنوان مقاله برمی آید بایستی درباره ی تأثیرات متقابل فرهنگ های مختلف، فرهنگ های موجود در دنیا صحبت کنیم. وسعت کشور هند، ایالت ها، وجود بیش از بیست و شش زبان و هزاران لهجه ی مختلف آن را به سان دنیایی کوچک جلوه گر می کند، در برابر دنیایی بزرگ تر که جهان می نامیم اش.

هر کس هند را دیده باشد و سفری به شهرهای آن کرده باشد، تصدیق می کند که همزیستی و مجاورت فرهنگ های مختلف در کنار یکدیگر در آن کشور چندان ساده نیست.

برای پژوهگشران غربی، این گوناگونی و تنوع فرهنگی در کنار یکدیگر و تفاهم و احترام متقابل آن ها به هم، بسیار غافلگیر کننده و اعجاب آور است.

به ندرت می توان از هند تصوری قبلی مبتنی بر واقعیت در ذهن به وجود آورد. برای این منظور به وسعت دید و بینش نیاز مبرم داریم و تنها در این صورت است که می توان تفاوت ها و گونه گونی های آن را تشخیص داده و تحسین کرد.

این شبه قاره مانند ظرفی در برگیرنده ی همه ی فرهنگ هاست. از شرق تا غرب، هندوستان توسط اقوام مختلفی اداره گردیده است. مغول ها، انگلیسی ها؛ و اکنون در پنجاهمین سالگرد استقلال آن ما هنوز به دنبال یافتن هویّت خود هستیم، خواه لیبرال یا ارتودکس.

هندوستان همیشه جست و جوگر، توسعه دهنده، ویرانگر و آفریننده بوده است. یک واژه ی ثابت، معانی گوناگونی در هند دارد، و ساده نیست تنها یک جنبه ی آن را دریابیم، بلکه مجموع جنبه های مختلف، دارای ارزش بیشتری ست. فرهنگی با قدمتی کهن، با فلسفه ای که سعی دارد هدف نهایی زندگی را دریابد و این چیزی نیست که با شروع هفته آغاز شود و با پایان آن خاتمه یابد. بلکه روشی از زندگی ست که هدف غایی آن انکار نقش است.

آن گونه که به نظر می رسد، این همه ی جنبه های هنر نمایش است. به عقیده ی برخی از محققین «کاتپوتلی[1]» یا «عروسک نخی راجستان» یکی از همان گونه هایی ست که در سرتاسر هندوستان از شرق تا غرب پخش شده و تأثیر آن به شکل های مختلفی مشاهده می شود. بدون تردید این یک گواه تصویری برای صدق این مدعاست که شکل ها و ساختمان عروسک های نخی متفاوت این ایالت ها، توسط اتحادیه های عروسکی مختلف، همچون واژه های روزمره، به صورت مشترك مورد استفاده قرار می گیرد. گرچه اشکال متکامل تر آن از صورت های مختلف هنری همچون نقاشی، شیوه های حرکت دهی، و تئاترهای محلی و بومی استفاده می کند. در واقع عروسک های سنتی ایران و ازبکستان نیز شباهت های فراوانی به عروسک نخی راجستان دارند.

عروسک ها به ندرت به صورت فردی و در تنهایی موجودیت پیدا می کنند. بده بستان میان آن ها مهم ترین عامل موجودیت یافتن شان است. برای مثال بایستی از تأثیرات متقابل مابین عروسک های «یاکشانگانا» ی نمایش آیینی «آندراپرادش» و «کارناتاکا» و «یاکشاگانا»ی نمایش مذهبی نام برد، یا بین عروسک های دستکشی «کرالایاکشاگانا» و رقص های «کاتاکالی» و همین طور عروسک های میله ای «ناقوش» از بنگال و نمایش «یاترا» در همان منطقه. مذهب نقش مهمی در تئاتر ایفا می کند، و در سرتاسر کشور از شمال تا جنوب نمایش های مذهبی ـ حماسی «رامایانا»[2] و «مهابهاراتا»[3] در همه جا نمایش داده می شود. با همه ی احترامی که به تأثیرات متقابل فرهنگ های مختلف قایلیم، باعث تأسف است که همه در خود فرورفته ایم و در تفکرات خود محدود شده ایم. لازم است تا پیتربروك «مهابهاراتا» را به غرب معرفی کند و کسی مثل ریچارد آتن برو [بافیلمش]، «گاندی» را به جهانیان بشناساند، اما اگر خدای ناخواسته ما انجیل را ترجمه کنیم، یا مثلاً «فاوست» گوته را؛ از آن فقط به عنوان یک تمرین دانشگاهی یاد خواهد شد نه چیزی دیگر.

من درباره ی یک تجربه ی ناب حرف می زنم. من از یک گروه نمایش عروسکی اسکاندیناوی نمی پرسم چرا آن ها نمایش «رامایانا» یا «شکونتلا» [نمایشنامه ی هند باستان اثر *کالیداس*] یا اثری از *لورکا* را کار می کنند. ولی وقتی یک گروه مدرن از هند یا دیگر گروه های شرقی چنین کاری بکنند، غربی ها چیزی جز برخورد ما از خود بروز می دهند. طبیعتاً شما [غربی ها] ما را با تلقی خود از آنچه شرق باید باشد ارزیابی می کنید. آرمانی رمانتیک از رنگ ها، سنت ها، فرهنگ عامیانه و فقر، و آن ها همه عنوان «ارزش» می گیرند.

لازم است اینجا گریزی بزنم به نمایش یک گروه نمایش عروسکی چین در انگلستان در چند سال قبل، که منتقدین با آن چون اثری مبتذل و بی ارزش برخورد کردند. البته فرهنگ ها با یکدیگر بسیار تفاوت دارند، اما چرا منتقدین کار خود را انجام ندادند؟

ما از هیچ یک از اتباع سوئد یا مجارستان نمی پرسیم که چرا در کشورشان با کفش های چوبی و لباس های محلی راه نمی روند. همچنان که همه ی دنیا امروزه می دانند که خود ما هم نیازی به انجام این کار نداریم. ما در کشورمان با فیل این طرف و آن طرف نمی رویم. اما سوار چهارچرخه هایی می شویم بدون آن که با آلودگی های ناشی از آن مقابله کنیم.

من فکر می کنم آنچه که اغلب کشورهای روبه رشد گم کرده اند «روح» شان است؛ و این چیزی ست که در کشور من هند نیز به چشم می خورد. گرچه در مواجهه با فرهنگ های مختلف، هنوز می توانیم با هر دو جهان شرق و غرب وجه اشتراك و تفاهم داشته باشیم: چه دنیای به اصطلاح مدرن و چه دنیای سنتی. و این هنوز برای غرب یک معماست که چگونه ما می توانیم در نمایش های مان به همان اندازه که از [موسیقی] فیلیپ گلاس استفاده کنیم، از افسانه ها و حماسه های اسکاندیناوی نیز بهره می جوییم. نکته ی مهمی که در نمایش عروسکی وجود دارد این است که نمی تواند در انزوا زندگی کند. هویت فرهنگی و ریشه دار بودن بسیار معمول تر است تا چند فرهنگی بودن. ما نیاز به آشنایی با «بونراکو» [ی ژاپنی] در دورترین نقاط جهان تا استکهلم داریم، تا در بازگشت، از آن استفاده ی خلاقه ای در تئاتر خودمان داشته باشیم. لازم است یک گرداننده ی عروسک نخی در آلمان، به هند سفر کند و از روش های مختلف عروسک فکرهای جدیدی دریافت کند. همان گونه که یک گرداننده ی عروسک نخی در راجستان می تواند بر یک گروه سویسی یا انگلیسی تأثیر بگذارد.

بله، تقلید کردن ساده است، اما آنچه بسیار سخت است تلفیق متفکرانه است. تأثیر [سرگی] *ایراستف* بر روی عروسک های میله ای مدرن کلکته بسیار عظیم است. اما که چه؟ تکنیک فراگرفته شده است، اما آنچه اهمیت دارد این است که چگونه باید با آن کار کرد؟ این مسئله ای ست که عروسک گردانان سنتی هند با آن مواجهند. تکنیکی بسیار بدیع اما با مضمونی تکراری و کسل کننده لااقل برای تماشاگران.

حفظ شکل ظاهری و تغییر محتوا در سخن آسان تر است تا در عمل؛ و تغییرات سطحی و ظاهری به ما کمکی نمی کند. من متأسفم که می بینم اغلب نمایشگران غربی به صحنه می آیند و با روش تشویق و آراستن ظاهری کار ـ به دور ازمتن موضوع و مسایل اجتماعی ـ اجرایی عرضه می کنند.

این اشخاص حتی در کشور خودشان نیز به ندرت از نمایش های سنتی عروسکی دیدن می کنند. به من بگویید آیا شما به ما به چشم پدیده ی جذاب می نگرید؟ جذابیتی که گم شده است و می تواند برای پوشاندن نمایش با چیزهای جدی تر مورد استفاده قرار بگیرد؟ من بسیار خوشحال شدم، زمانی که در دانشکده ی «کانکتی کت استور» برنامه ی نمایش عروسکی ای دیدم که دانشجویان در جزییات آماده کردن عروسک ها تحقیق می کردند ـ به عنوان مثال عروسک میله ای «وایانگ[4]» ـ و سپس استفاده کردن از تکنیک آن در جهت شکل دادن به اشکالی از

ذهن خود.

همین طور هدف *شارل ویل میزیه* که در صدد بود کارگاهی تجربی با متخصصینی از هند در مورد حرکت، صورتک، و شکل های تئاتری راه اندازی کند. با این تفکر نسل جدید عروسک گردانی، با آینده ای امیدوارکننده و خلاق مواجه خواهد بود. ما نیازمند بررسی موشکافانه ای اجتماعی درباره ی نمایش عروسکی اقوام مختلف هستیم. این بررسی دقیق مدیون تجربیات از قبل آزمایش شده ای در این زمینه خواهد بود.

این واقعیت انکارناپذیری ست که امکان مسافرت از نقطه ای به نقطه ای دیگر برای عموم مردم به سهولت امکان پذیر نیست. برای یک فرد، تماشای نمایشی از ژاپن یا آسیای جنوبی یا هند قابل دسترسی ست. اما دریافت این که خاستگاه آن ها چه بوده و طی چه مراحلی شکل گرفته و به وجود آمده اند و این تحولات چه مدت طول کشیده به راحتی مقدور نیست.

برای شما قابل درك است که من از رنگ های متضاد و الوارهای بی جان که جان بخشی آن ها همانند حرکات باله نرم و مواج نمی تواند باشد، استفاده کنم تا در چهارچوب زیبایی شناسانه، اثری گروتسک خلق کنم. تلفیقی غریب همچون پیدا شدن و رشد سینمای پیش پاافتاده و عامیانه ی هندی در کنار فرهنگ و تمدن کهن و غنی آن. می توان پذیرفت که در دنیای نمایش عروسکی شرط لازمه ی آفرینش هنری دورَ شدن از کلیشه های رایج و پروبال دادن به تفکرات و ایده های بکر و تازه است و این حقیقت را نیز باید بپذیریم که ما در این مسیر هنوز راه زیادی در پیش داریم.

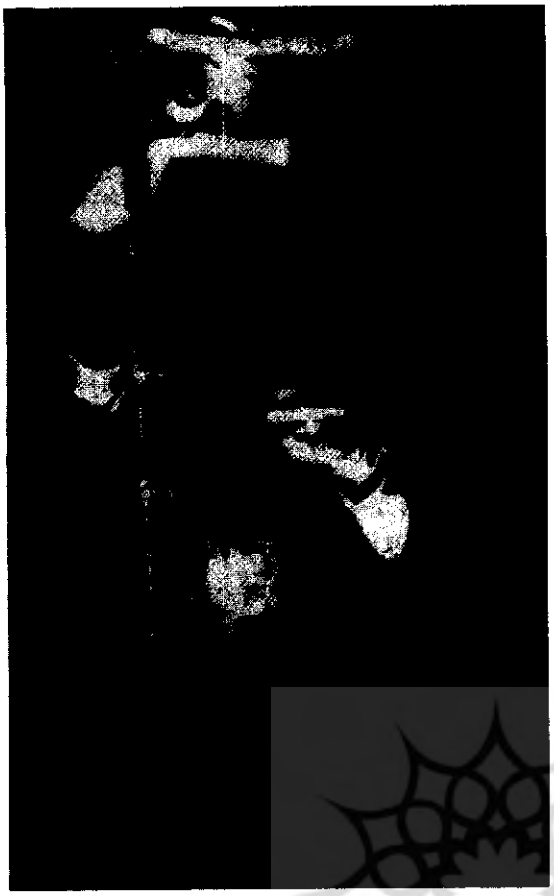
ما همگی اعضای یکی از قدیمی ترین تشکل های تئاتری جهان هستیم، که اینجا، در آخرین کنگره های «یونیما» در قرن حاضر دور هم گرد آمده ایم.

من از شما دوستان خوبم می خواهم که بیایید تعصب شخصی مان را کنار بگذاریم ـ اگر وجود داشته باشد ـ؛ و به بررسی و کندوکاو مسایل مهم تری بپردازیم، همچون زیبایی شناسی، درك و تفاهم و پرسش درباره ی چگونگی پدیده ها.

بیایید اختلاف های مان را (که چندان هم کم نیستند) مطرح نکنیم و باوجوه تشابه فرهنگی بین فرهنگ های مان با یکدیگر آغاز کنیم. بله ما برای دست زدن، نیاز به دو دست داریم. پس بیایید با خوشرویی و پذیرش یکدیگر عمل کنیم نه چون مجسمه هایی ساکت و بی جان در ویترین شیشه ای موزه ها، من این درخواستم را با جمله ای از *گاندی* به پایان می رسانم:

«من نمی خواهم خانه ام محصور دیوارهای بلندی باشد، با پنجره هایی بسته و قفل زده. من می خواهم نسیم خوش فرهنگ های همه ی سرزمین ها به آزادی و راحتی به خانه ی من بوزد. اما می خواهم روی پاهای خودم بایستم و بدین سان زندگی در خانه ی مردمان دیگر چونان یک مزاحم، سائل یا برده را نمی پذیرم.»

ترجمه ی روشنک روشن



عروسک گردان در حال اجرای «پلیکا و جادوگر» ـ روسیه

پانویس ها:

۱. کاتپوتلی: نوعی عروسک که در ایالت راجستان در شمال غربی هند متداول است. این عروسک ها به وسیله ی افراد طبقه ی محروم جامعه که چند قرن سابقه داشته و «کاتپوتلی بهات» (یا گردانندگان عروسک های چوبی) نام دارند بازی می شدند. عروسک «کاتپوتلی» فقط دونخ دارد. اما با وجود این سادگی در فن، یک «سوترادار» (یا هدایت کننده ی نخ ها) می تواند گویاترین حرکات را القا کند.

۲، ۳. رامایانا (Ramayana) و مهابهاراتا (Mahabharta)

دو حماسه ی بزرگ سانسکریت، که نمایش های عروسکی اولیه ی هند، عمدتاً به این دو حماسه مربوط می شود. این داستان های کهن، با مجموعه ای از خدایان و قهرمانان و دیوها، جنگ ها، عشق ها، ضعف های بشری و حادثه های شگفت انگیز در فرهنگ بشری نسبت به عهد عتیق و کتاب مقدس سهم و حجم بیشتری دارند.

۴. وایانگ (Wayang)

نمایش سایه در اندونزی را گویند. «وایانگ»ها کیفیتی آیینی و رمزآمیز دارند و اساساً نوعی نماش مذهبی اند، که برای طلب کمک و آمرزش، روح پیشینیان بر اعضای خانواده به صورت سایه هایی ظاهر می شوند. امروزه «وایانگ» به عنوان عنصری مهم در مراسم و حوادث با اهمیت در زندگی مردمان اندونزی از قبیل ازدواج، سالگرد تولد و یا بلوغ شمرده می شود. «وایانگ» انواع مختلف دارد.

# اخلاق و هنرمند

## سخنرانی میخاییل میشکه

### از بخش دوم: ا خلاق و زیبایی شناسی

زمانی که من و *بوفانو* کنگره ی شهر «لیوبلیانا» را ترک می کردیم، موضوع اصول اخلاقی را مورد بحث قرار دادیم و این که چگونه آن را در حیطه ی فعالیت های یونیما برای هنرمندان مطرح کنیم. وقتی که میزبان ما دژو زیلاگی در سال ۱۹۹۶ مرا برای سخنرانی به بوداپست دعوت کرد موضوع اصول اخلاقی را پیشنهاد کردم؛ زیرا امیدوار بودم موضوعی باشد که علاقه مندانی بیش از ما دو نفر را به خود جلب کند؛ ولی *بوفانو* در سال ۱۹۹۲ درگذشت، و از عذاب سرطان رهایی یافت. او رویاهای خلاق متحقق نشده اش را نیز با خود برد، در حالی که بزرگ ترین دستاوردهای این هنر را در قرن حاضر پشت سر نهاده بود، یعنی شرکت «Teatro Municipal General San Martin» در بوینوس آیرس.

من فکر کردم در فقدان این برادر می توانم در جهت بیان لزوم نقشه های مان با دوستان دیگری از جمع مان صحبت کنم و پرسش های خود را با آن ها در میان بگذارم. ما این مطالب را به خاطره ی پر ازمهر *بوفانو* تقدیم می کنیم.

● اخلاق چیست؟

«اخلاق» اساساً در حول این محور دور می زند که مردم چگونه با یکدیگر برخورد می کنند، بر پایه ی میراث فرهنگی بشریت یا جست وجوی شخصی به دنبال حقیقت و احساس.

این لغت از واژه ای یونانی به نام «Ethos» مشتق گردیده که به معنی مسکن و مأواست.

ما همواره به اصول اخلاقی، زمانی توجه نشان می دهیم که به درست یا غلط، در تضاد با عقاید، نظریات و قوانین حاکم در زندگی روزمره ی ما باشند.

فرآیندهای زیستی، وراثت، محیط اطراف و تجربیات انفرادی، ما را به صورت انسانی قدرت طلب یا تساوی گرا، خودخواه یا نوع دوست، اخلاق گرا یا انسان غیر اخلاقی، فرصت طلب یا از خود گذشته شکل می دهند. در واقع تبیین اخلاق و به کار بستن اصول اخلاقی امری بسیار شخصی و فهمیدنی ست.

● اصول اخلاقی برای هنرمندان چه مفهومی دارد؟

هنرمندان بیش ازهر چیز، انسان هایی زنده چون هر کس دیگرند؛ ولی بعضی از ما نسبت به دیگران باتوجه به شرایط، توانایی و خلاقیت برای مسئولیت های بزرگ تری به وجود آمده ایم. بنابر این بایستی انتخاب کنیم: از آن استفاده ی درست به عمل آوریم، یا نه. در ارتباط روزانه با اطرافیان مان همه تصویر طنزآلودِ فریاد زدنِ کارگردان بر سر بازیگر، بر سر چگونگی تفهیم حس و انتقال آن به تماشاگر را شاهد بوده ایم.

در تجربیات شخصی، من در مقام کارگردان، به این نتیجه رسیدم که تنها معیار قابل اعتماد برای انتخاب نمایشنامه این است که از اعتقاد قلبی خودم پیروی کنم، در باب این نکته که چه چیزی برای انتقال به دیگران در اولویت است و چه چیزی نیست. یکی از رسالت های تئاتر برانگیختن سوآل است. کسی که کنجکاو است باید بپرسد. سوآل کردن به خودی خود نوعی جواب دادن است؛ چه آن که پرسیدن، علاقه مندی را می رساند. این در رسالت و صلاحیت تئاتر نیست که همه ی جواب ها را پیش رو بگذارد. مهم تر از این، رسالتی ست که تئاتر درباره ی تفهیم این نکته دارد که به مخاطب یادآور شود دارای قدرت خلاقیت برای فهم رویاها، مشاهدات، آرمان ها و سرخوشی برای آینده است. نکته ای که حتی پس از فروافتادن پرده نیز تماشاگر را باخود درگیر می کند، آن طور که *برتولت برشت* نیز اعتقاد داشت.

هنگامی که در قرن حاضر به پشت سر و کوشش برای تسخیر آرزوها و مجادلات هنری نگاه می کنیم، این طور به نظر می رسد که اخلاق و زیبایی شناسی در تقابل با یکدیگر قرار دارند. از *کرایک تا استاونیسکی*، جویس، برشت و بکت، تا بحث امروز درباره ی شبکه ی جهانی، اینترنت، در وانفسای پایان این قرن، تأییدکننده ی این نکته هستند که اخلاق و زیبایی شناسی دو جنبه ی مختلف از یک موضوع هستند: وجود انسان و اعمال انسان.

برای خالقین و آفرینندگان یک اثر هنری این به مثابه پاسخ به آن چیزی ست که اخلاق برای هنرمند به همین سادگی مطرح می کند: مشارکت هوشمندانه.

● آیا اصول اخلاقی خاصی برای هنرمندان عروسکی وجود دارد؟

من این طور فکر نمی کنم. از آنجا که نظم ما تنها یک جنبه از آفرینش هنری ست، و نه یک هدف در نهایت؛ بنابراین از هیچ نظامنامه ی اخلاقی مشخصی پیروی نمی کند. ما نیز دایماً چون دیگر هنرمندان متعهدیم که در تلاش دایم برای دست یابی به مرتفع ترین هشیاری مسکن و بزرگ ترین کیفیت ممکن باشیم. هیچ یک ازمعیارهای دیگر از این مهم تر نیستند. این بیشترین کاربرد را در کار ما خصوصاً با کودکان دارد.

از آنجا که مخاطب بیشتر نمایش های عروسکی در جهان کودکان هستند؛ بنابر این دقیقاً یک تعهد اخلاقی مشخص برای ما تعیین می گردد: حمایت پنهان و به دور از تظاهر، از جذابیت های نمایش عروسکی، در جهت به کارگیری اندیشه در آن.

● آیا هیچ اصول اخلاقی برای یونیما وجود دارد؟

بله، این طور فکر می کنم. حتی اگر تصور کنیم این قدیمی ترین سازمان تئاتری دنیا، سرشار از ارتباطات و تبادل افکار و سلایق خوشایند است، باز بایستی پیوسته مورد حمایت و پشتیبانی قرار بگیرد.

باتوجه به این که پس از بیست و چهار سال تعهد وفادارانه به سازمان مان، تصمیم دارم از کمیته ی اجرایی آن خارج شوم، مایلم روی چند نکته تأکید کنم:

نخست، تقویت کردن یونیما، حفظ پایه های معنوی برای عملکردهای آن و کوشیدن در یک سازمان برای توسعه و تکامل تدریجی آن. این اهداف با یکدیگر مغایرت ندارند و می توانند در چند نکته ی زیر خلاصه شوند:

● نظارت حکومتی و حفظ مصالح نباید بر آفرینش هنرمند خلاق مسلط شود. بدون هنرمندان قطعاً «یونیما» نمی تواند وجود داشته باشد.

دستادی و برابری اعضا، که نیاز به فعالیت زیادی دارد. یعنی با تقویت روحیه و مرکز محوری. دموکراسی از انزوا و تک روی و خود محوری جلوگیری می کند، به شرطی که نظارت خرده گیرانه نیز وجود داشته باشد. به قول *مالیک*، فیلسوف هندی: «عمل، نه عکس العمل».

● دیدگاه های اخلاقی نبایستی مغلوب فشارها واقع شود، خصوصاً فشارهای سیاسی. «یونیما» در طول تاریخ خود با تدابیر دیپلماتیک و مصلحت اندیشی، بحران های سیاسی و دشواری هایی را از سر گذرانده است. البته این بسیار خوب است ولی همیشگی نیست. «روح» یونیما در معرض خطرآلودگی ست. خطرکردن برخی موارد از نظر اخلاقیات صحیح است.

● دست یابی به جهانی شدن، مقوله ای جدا از کامل بودن است. یک شخص فی نفسه با عضو شدن کامل نمی شود. ما تصمیم داریم پله هایی بسازیم، مثلاً بین فقیر و غنی. اما لازمه ی اصلی این کار، جلب توجه تفکرات و اندیشه های دیگر نیز هست. خصوصاً ما اروپاییان که بایستی خود را از مهلکه ی برتری جویانه و برتری طلبی در این راستا حفظ کنیم.

رسیدن به یک فرهنگ مشترک درونی بر پایه ی احترام متقابل استوار است و آنچه آن را نگهبانی می کند، جست و جوی بی وقفه و کنجکاوی بی ریا و صادقانه ی هنرمند است به همراه دانسته هایش.

پیوند و ارتباط میان فرهنگ ها در این قرن یک دستاورد عظیم تلقی می شود. «یونیما» می تواند و باید در برابر سوء استفاده و تحریف و جعل توسط دیگران از آن محافظت کند.

اگر هنرمندی در یک کشور رو به توسعه، به غلط این گونه تصور کند که باید به منظور دست یابی به نمایش تلویزیونی جذاب، دست به تقلید بدون نوآوری بزند، بسیار باعث تأسف است؛ و از آن تأسف آورتر این که، هنرمند جهانگردی از ژاپن بازگردد و عروسک هایی را از پشت حرکت دهد و نام آن را هم «بونراکو» بگذارد!

نهایتاً این که به سوآل و جواب میدان بدهیم. بحث و گفت و گو و ارتباط میان اعضا امری انکارناپذیر است. همین طور ظرفیت شنیدن و تحمل نظریات منتقدانه. بایستی به این باور رسید که هر نظر مخالف و انتقادی لزوماً تهدید نیست.

نمایش عروسکی «بچه گرگ» ـ اکراین

**گفت و گو ابزاری ست برای هر شخص تا سهم خود را در تشریک مساعی و مشارکت طلب کند و سکوت، هدایتگر فرد به انزوا و تناقض است. اصول اخلاقی در یونیما «آزادی بی قید و شرط» معنا می دهد. متشکرم.**

**ترجمه ی روشنک روشن**

پانویس:

۱. Romeo Bufano رومئو بوفانو، عروسک باز و عروسک ساز مشهور امریکایی از یک خانواده ی مهاجر ایتالیایی در بخش شرقی نیویورک متولد شد. نمایش های *بوفانو* بیشتر تجربی بودند، و عروسک هایی که می ساخت فوق العاده بزرگ، حتی بزرگ تر از اندازه ی طبیعی انسان بود.

معروف ترین اجرای او «ادیپ شاه» براساس اثر حماسی *سوفوکل* بود که در سال ۱۹۳۱ در تماشاخانه ی فیلادلفیا به صورت عروسکی به اجرا در آمد. عروسک های سه متری این نمایش توسط *بوفانو* ساخته شد. این عروسک ها هنوز در مجموعه ی تماشاخانه ی «براندر ماتیوز» دانشگاه کلمبیا حفظ می شود.

**گزارشی از نمایش عروسکی در روسیه**

## از روسیه با عروسک ها

**نوشته ی دنی برگ**

**ترجمه ی نادیا غیوری**

سفر را از مسکو آغاز کردم. قصد داشتم به سیبری بروم، امّا قبل از آن می خواستم در شهر «تامسک» با دوستی که دوسال پیش با او آشنا شده بودم و از عروسک گردانان تئاتر «اسکو موروخ» بود، ملاقاتی داشته باشم. زندگی تئاتری آن ها تقریباً بی هیچ تحولی ادامه داشت. تشعشعات رادیو اکتیو حاصل از

کارخانجات اطراف، شهر را در معرض نابودی قرار داده بود، امّا فشار بادهای منطقه، از این خطر کاسته بود و سبب شده بود تا کمترین خسارت به آنجا وارد شود.

بازیگران «اسکو موروخ» به همراه شش تن از بازیگران یک گروه قفقازی مشغول تمرین نمایشنامه ای از شکسپیر به نام «رویای شب نیمه ی تابستان» بودند. این نمایش که به طور توأمان از بازیگران زنده و عروسک استفاده می کرد، به شکل اصلی آن، در اکتبر گذشته در قفقاز روی صحنه رفته بود. این دومین همکاری آن دو گروه بود. قرار بود که نمایش در دو کشور روسیه و انگلستان اجرا شود. طبعاً این بدان معنا بود که برخی از عناصر، همچون گفت و گوها، زبان و شوخی ها در دو کشور به شکل متفاوت اجرا می شد.

متن نمایش به اصل آن بسیار وفادار بود، هرچند که نقش پاك توسط یک بازیگر زن و در قالب یک خوك بازی می شد. تسوس و هیپولیتا با میله و ماسک های امریکایی اجرا می شدند. در صحنه ی پری و رؤیا فقط عروسک ها حضور داشتند. موسیقی کار زنده بود و توسط یک آهنگساز/ پیانیست روسی به نام *آلکسی چورنی* اجرا می شد. مخاطبان محلی «تامسک» که تابه حال چنین کار زیبایی را ندیده بودند، در مدتی طولانی ایستاده به تشویق بازیگران پرداختند. قبل از ترك تامسک، با یک زوج عروسک گردان که قصد داشتند به تجربه ای مستقل بپردازند، ملاقات کردم. وقتی مشاهده کردم در سیبری بسیاری از مسایل مربوط به نمایش عروسکی، همچون نورپردازی، صدا و تغییرات صحنه به وسیله ی کامپیوتر و به شکلی خودکار صورت می گیرد، شگفت زده شدم. با قطار، تامسک را به مقصد «امسک» ترك کردم. سال گذشته، کارت دعوتی برای شرکت در جشنواره ی عروسکی بین المللی سیبری و خاور دور روسیه دریافت کرده بودم.

جشنواره در مرکز شهر و با اجتماع عظیم مردم، کار خود را آغاز کرد. من سوار بر اسبی شدم که پشت آن مثل یک تختخواب بود؛ این اسب همراه با عروسک هایی عظیم الجثه، کودکان و عروسک گردانان، خیابان های شهر را طی کرد. وقتی نام شرکت کنندگان جشنواره خوانده می شد، هلهله ی مردم به هوا می رفت؛ تا این که ما نیز برای مراسم افتتاحیه وارد تالار نمایش شدیم. به هر شهری وارد شدم، با ساختمان های نمایش برای کودکان مواجه شدم که ظاهراً پیش از این، باشگاه افسران بوده است. شرکت کنندگان جشنواره را در چند مایلی خارج از «امسک» و در آسایشگاهی اقامت داده بودند که قبلاً از آن برای استراحت نخبگان کمونیست استفاده می شده است. این اولین جشنواره ای بود که روس ها و خارجی ها زیر یک سقف جمع می شدند. فضای دوستانه ای برپا بود و در آنجا تعداد زیادی از دست اندرکاران نمایش عروسکی گرد آمده بودند.

بحث و حرف های انتقادآمیز درباره ی بازیگران، ترانه ها و حرکات موزون تا پاسی از شب ادامه داشت. جشنواره به شکلی بسیار عالی سازماندهی شده بود. اتوبوس هایی بسیار مدرن، افراد را به این سو و آن سو منتقل می کردند. موضوع مرکزی جشنواره افسانه های سنتی شاه پریانی روسیه بود، امّا نمایش ها فقط به این موضوع محدود نمی شدند. من بسیاری از این نمایش ها را سرزنده و پرتحرّك ارزیابی کردم. باوجود ازدحامی که به خاطر جشنواره در شهر برپا شده بود، آن را بسیار جالب یافتم. چیزهایی از دوستم ولادیمیر کوزینتسف درباره ی عروسک ها و بازیگران تئاتر امسک شنیده بودم. کوزینتسف از دوسال پیش مقیم امریکا شده؛ یعنی از زمانی که همراه یک گروه تئاتری به امریکا سفر کرد. اکنون او بازیگر عروسک گردان بسیار ماهری ست که همراه همسرش گروهی کوچک را پایه ریزی کرده است. اعضای خانواده ی او از سال ۱۹۳۶، جزو فعالان نمایش عروسکی در «امسک» بوده اند. ساختمان تئاتر کوچک امّا بسیار مطبوع شهر «امسک»، دارای یک تالار انتظار نقاشی شده ی بسیار زیبا و یک کافه است. این ساختمان برای صد تماشاگر طراحی شده است. پیش صحنه، مزین به رنگی طلایی ست و اطراف آن را با نورافکن های رنگی آراسته اند. آخرین کاری که در این سالن اجرا شد، اپرایی بزرگ و مقتبس از «ریش آبی» اثر *ژاك افنباخ* بوده است. حدود بیست بازیگر، عروسک های عظیم آن را به حرکت درآوردند. بخش گفت و گوها به صورت زنده اجرا شده است، در حالی که کمپانی اپرای امسک اغلب صداهای موزیکال را به صورت از پیش ضبط شده به کار می گیرد. کوزینتسف، بیشتر ترانه های اپراهایش را خود تصنیف و اجرا می کند. بعد از تماشای دوباره ی آن نمایش، اندیشیدم که رقص عروسک ها چقدر زیبا طراحی شده و به راحتی اجرا شده است. وقتی که برای سومین بار نمایش را تماشا کردم، متوجه شدم که صحنه پردازی و دکور در فضایی بسیار محدود صورت گرفته است. زمان بندی و کار گروهی عروسک گردانان مرا به یاد نمایشی از عروسک های جیم هنسون انداخت که یک دهه قبل دیده بودم. پشت صحنه ی نمایش، نه تنها مملو از عروسک ها و عروسک گردان ها بود؛ بلکه حایل های نگه دارنده و کارگران صحنه نیز فضای آنجا را محدودتر می کردند. وقتی کوزینتسف برای گلو درد خود به پزشکش مراجعه کرد، پزشک به او اعلام کرد که آن شب نمی تواند روی صحنه حاضر شود. کوزینتسف به این موضوع اهمیتی نداد و پس از نوشیدن داروهای خود، به همراه همسرش در وسط صحنه حاضر شدند.

تماشاگران هرگز نمی دانستند که کوزینتسف برنده ی جایزه ی بهترین بازیگر جشنواره خواهد شد. در نیمه ی نخست «ریش آبی» کوزینتسف گاه جلوی صحنه به حرکاتی گوتیک وار می پرداخت و گاه در پشت صحنه، عروسک های میله ای را به حرکت وامی داشت. در نیمه ی دوم، نمایش به صحنه ی خیمه شب بازی بدل می شد و در پایان با رقصندگان باله روبه رو بودیم که نمایشی زنده را عرضه می داشتند.

عصر هر روز، بعد از اجرای نمایش ها، بازیگران برگزیده، به عنوان جایزه، ساندویچ هایی دریافت می کردند که به شکل

یک زیر دریایی بزرگ بود و آن ها را با آدم های دیگر تقسیم می کردند. صبح ها، سرحال از تماشای دریاچه ی آسایشگاه از خواب برمی خاستم و خوشحال بودم که به این منطقه مسافرت کرده ام. یکی از نمایش های عروسکی ای که همه روزه در امسک اجرا می شد و جزو برنامه های جشنواره نبود، نسخه ای سنتی از «سه بچه خوک» بود که همانند داستان های خوب روسی مثل «واسیلیای زیبا» با جلوه های بصری پرداخت شده بود. این نمایش تحسین بسیار مرا برمی انگیخت. در آن جا نمایشی دیگر به نام «کلبه ی کوچک روستایی» را نیز دیدم که ساده و زیبا بود و به وسیله ی عروسک های میله ای اجرا می شد.

بهترین اجرای کل جشنواره به گروه دونفره ای از «مینسک» مربوط می شد که کارگردان آن *آلکسی للافسکی* نام داشت. *جفری ناویاس* قفقازی به همراه رومن ویندرمن از «تامسک»، برنده ی جایزه ی بهترین کارگردانی برای نمایش «رویای شب نیمه ی تابستان» شدند که این موضوع همه را شگفت زده کرد. در واقع این امر می توانست کمکی برای سفر بعدی ما به شهر اکاترینبورگ باشد. اکاترینبورگ که در کوهستان های اورال واقع شده، زادگاه رییس جمهور *بوریس یلتسین* است. طبیعی ست که این شهر از گرایش های محافظه کارانه برخوردار باشد. گفته می شود که اغلب هنرمندان، از این شهر به عنوان یک محک استفاده می کنند و سعی دارند نمایش های خود را پیش از اجرا در شهرهای دیگر، در این شهر به صحنه ببرند.

«رویای شب نیمه ی تابستان» دو شب اجرا شد و گفته می شد که این اوّلین تولید مشترک بین آمریکا و روسیه است. یک بیل بورد عظیم در جلوی تالار، اعلام کننده ی نمایش بود. چند متر آن طرف تر، صلیبی کوچک و سفید نشان می داد که آخرین تزار روسیه، *نیکلاس* دوم اینجا اعدام شده است؛ و در پایان خیابان نیز مجسمه ی *لنین* اعلام حضور می کرد. برای خیلی از بازیگران اسکو موروخ، بازگشت به اکاترینبورگ به منزله ی رفتن به خانه بود. خیلی از آن ها برای رفتن به محل کار خود از قطار استفاده می کردند. کارگردان اسکو موروخ، *رومن ویندرمن*، مدیر هنری موسسه ی نمایش عروسکی اکاترینبورگ بوده که در اوایل دهه ی هشتاد آن جا را برای خلق آثار مستقل ترک کرده است. موسسه ی نمایش عروسکی اکاترینبورگ در نوع خود یکی از بزرگ ترین های روسیه است. آنجا فقط یک اجرای کودکانه را تماشا کردم که قضاوت کلی درباره ی آن کمی مشکل به نظر می آمد. باوجود آن که آن ها به لحاظ کلی جالب توجه بودند، امّا در مقایسه با نمایش های پر انرژی و پر جنب و جوش «امسک»، خسته کننده به نظر می رسیدند. آن نمایش به وسیله ی یکی از سازندگان با استعداد عروسک و عضو سابق موسسه اجرا می شد. در این کار هفتاد و پنج عروسک در قالب های مختلف به کار گرفته شده بودند، که باوجود برخورداری از لحظاتی زیبا، در مجموع ناتوان از برقراری ارتباط با تماشاگر می نمود. البته شاید این موضوع به محتوای ادبی اثر و فقدان ترجمه مربوط می شد.

«پلیکا و جادوگر» ـ روسیه

از اکاترینبورگ رهسپار «چلیابینسک» شدیم؛ شهری صنعتی و نظامی که اخیراً همچون تامسک، مملو از خارجی ها شده است. دو اجرای «رویای شب نیمه ی تابستان» در آنجا برگزار شد. از این که می توانستم در این شهر، به وسیله ی دوستم به تمام اتاق های گریم تئاتر سرک بکشم، شگفت زده بودم. برای دو اجرای پایانی در شهرهایی خارج از مسکو، جمعیت کمی حاضر شده بودند، امّا همه ی آن ها از روحیه ای بسیار عالی برخوردار بودند. *ساشا کاپرانوف*، بازیگر اصلی اسکو موروخ، موفق به دریافت جایزه ی یک عمر فعالیت هنری از رییس جمهور *یلتسین* شد. این سومین عضو از گروه بود که به چنین افتخاری نایل می شد. گفته ها از یک همکاری دیگر در سال بعد خبر می داد که اجرای «مرغ دریایی» اثر *چخوف* بود. به عنوان میهمان رادیو مستقل مسکو، و در کنار میدان سرخ، درباره مسایل مربوط به نمایش عروسکی در آمریکا به ایراد سخنرانی پرداختم. این سفر چهارمین دیدار من از روسیه بود. امّا برای اولین بار بود که به تماشای مرکز نمایش های عروسکی و موزه ی آثار اخیر *سرگئی ابراتسف* می نشستم. آنجا این فرصت را پیدا کردم که از پشت صحنه ی نمایش معروف «یک کنسرت غیرمعمولی» دیدن کنم؛ نمایشی که در آن صدها عروسک به طور هماهنگ با یکدیگر حرکت می کردند. کار در این اثر همچون خط تولید یک کارخانه است و من تعجب می کردم که چگونه عروسک گردانان سال های پیاپی، یک کار را انجام داده اند. این نمایش که حتی توسط عروسک گردانان امروز روسیه هم اجرا می شود، روشی قدیمی ست که در واقع بخشی از فرهنگ روسیه به حساب می آید و در هیچ جای دیگر یافت نمی شود؛ بنابراین باید آن را پاس داشت. وقتی که به خانه برگشتم، مسابقه ی *اُ. جی. سیمپسون* از تلویزیون پخش می شد و همین سبب شد تا خیلی زود دلم برای آن فرهنگ، تنگ شود.

# آموزش نمایش عروسکی

## نوشته ی ویرجینیا پاولوا ـ نمایشگر بلغار

## ترجمه ی صفورا پور نصیری

منظور از آموزش مردم یادگیری چیزی ست که هنوز موفق به شناخت آن نشده اند. از این رو من از تجربه ی چندین ساله ام به عنوان معلم، جهت فهم و درك صحیح هنر تئاتر عروسکی استفاده می کنم. هنر از روابط میان معلم و شاگردان و از ارتباط و علاقه ی افراد نسبت به حرفه شان صحبت می کند و یاری شان می دهد تا بهتر از آن چیزی که هستند بشوند. امروزه آموزش به افراد در کشور ما[بلغارستان] از مشکل ترین کارها محسوب می شود، و در چنین شرایط و موقعیتی که ابعاد اخلاقی و اقتصادی و ایدئولوژیکی[پس از فروپاشی بلوك شرق] دستخوش تغییراتند با یافته های علمی و مباحث آموزشی که برای کمک افراد در یافتن هدف شان از ثبات نسبی برخوردار باشند چون اعتقادات کهنه و واهی کمونیستی برخورد می شود. من در لحظات ناامیدی چنین می اندیشم که در بلغارستان آموزش به بازیگران نمایش عروسکی شبیه توسعه ی صنعت در قطب شمال است. اما این جمله بدین معنی نیست که کودکان بلغاری به نمایش های عروسکی نیاز ندارند. درست برعکس؛ چرا که بچه های بلغار برخلاف بچه های بسیاری از کشورها مجال لذت بردن از هنرهای عروسکی را دارند؛ چون از آن می توان در جهت تعلیم و تربیت و شکوفایی خلاقیت های شان استفاده کرد.

با این وجود، تاثیر بحران اقتصادی حاکم در بلغارستان امکان وجود تئاتر عروسکی و تولید آن را برای اغلب شرکت های تهیه کننده غیرممکن می سازد.

از این رو برای من پاسخ به این پرسش که «آیا آموزش به دست اندرکاران تئاتر عروسکی مفید است یا نه؟» بسیار مشکل است.

اولین سوالی که ما برای متقاضیان این حرفه مطرح می کنیم چنین است که: هدف از حرفه ی ما چیست؟ چرا شما بازیگری نمایش عروسکی را انتخاب کرده اید؟ آینده تان را چطور می بینید؟ و این مسئله که چرا بیشتر مردم مایل به بازیگری در نمایش عروسکی هستند برای مان عجیب است.

مردمان ما، مردم با استعدادی هستند، اما استعداد نباید با کسب و تجارت اشتباه شود. استعداد نیازمند بیان و تجلی ست و تاکنون مطمئن ترین روش جهت بروز و پیدایش این تجلی، آکادمی تئاتر بوده است. حال این که چرا ما معلمین احساس می کنیم که این وظیفه ی ماست تا به این استعدادهای بالقوه ی بچه ها کمک کنیم طوری که آن ها خودشان را بشناسند و به نیرو و گوهر شخصی شان پی ببرند و با اعتماد و اطمینان عزم خود را جزم کرده و خودشان را برای مشکلات آینده آماده کنند؟ تمام سعی من بر این است تا از کلیشه پردازی جلوگیری کنم ولی معمولاً تجارب عملی منجر به ایجاد روش آموزشی خاصی می شود. باید متذکر شوم که سخنان من درباره ی آموزش تا چه اندازه رایج و شایع است و به چگونگی جریانات و شرایط موجود توجه دارد. در آموزش «تحریک» همیشه جزو طرفین قضیه است. چقدر شگفت انگیز است کاشتن یک بذر، بذری که می کاریم و منتظر رشدش می مانیم. اینجاست که ما نباید به گلدانی گل قناعت کنیم چرا که می توان از آن گل انتظار درخت شدن هم داشت.

تئاتر عروسکی امکانات نامحدودی دارد که اغلب موجب بروز مقاصد و معانی جدید بیان می شود؛ هر کسی می تواند در جست و جوی چنین معانی و مقاصدی باشد. اما با این همه من تحت تأثیر این حرف مردم که می گویند «اینان شاگردان *ویرجینیا پاولووا* هستند» قرار نمی گیرم چون این حرف تنها برچسبی ست که به آن ها می چسبد؛ ولی باور کنید همه ی آن ها به نوبه ی خود بی نظیرند. من مخالف این موضوع هستم که در حین آموزش، همه چیز را بی چون و چرا بپذیرند. در واقع من به این امر که تصورات و تخیلات خلاّق بیست نفر مؤثرتر از تصورات یک نفر است ایمان دارم؛ حتی اگر آن یک نفر پروفسور باشد.

من به اتفاق شاگردانم روی جزء به جزء نمایش و بازی کار می کنیم و در جهت پیشرفت همدیگر می کوشیم. با این همه، باز معلم تنها کسی ست که باید بذرش را به ثمر برساند چون همان بذر کوچک را با درخت مقایسه می کند و در هنر هم چنین معجزه ی بزرگی وجود دارد؛ معجزه ی مرگ که با زندگی کردن همراه است. من با گفتن این جمله قصد چنین ادعایی را ندارم که «ما خدایانی هستیم که به موجودات بی جان زندگی می بخشیم» و یا طنابی را به زرافه، یا کیف پولی را به خرگوش و یا شالی را به ستاره ی دریایی تبدیل می کنیم. هیچ کدام ما آن قدر دیوانه نیستیم که بگوییم مشتی لباس که آن را به دست می گیریم و می گردانیم جزیی از ماست، یا عروسکی که با آن صحبت می کنیم، چون ما نفس می کشد. چیزی که از آن به عنوان جنون و یا جرقه ی آسمانی یاد می شود همان تصورات مهار گسیخته ی ماست که ما را از سایر موجودات متمایز می کند.

ولی بزرگ ترین و ابتدایی ترین هدف در آموزش تئاتر، آزاد گذاشتن تصورات و تخیلات است و از آنجا که در درون هر کس دنیای ناشناخته و فراموش شده ای وجود دارد می توان در انتظار ظهورش نشست. جوانانی که برای نمایشگر شدن مراجعه می کنند دنیای خیالی محدودی دارند. چون حقایق، عیوب دستوری، فرمانبرداری و نافرمانی، دستورات، تنبیهات و فرارها و گریزهای گاه و بی گاه، همگی سبب دفن آزادی تصور و تخیل شان شده است. حال آن که رسوخ کردن در شیوه ی تفکر

بچه ها کاری بس آسان و سریع است؛ مثلاً با طرح تعدادی سوآل می توان به تصورات آن ها آزادی عمل بخشید:

- تصور کن تکه ای کره در ماهی تابه ی داغ هستی.
- اگر برگ درخت بودی چه زندگینامه ای داشتی؟
- فکر کن مته ی دندانپزشکی بودی و قرار بود سر و کارت با دندان بیماران باشد.
- با تنظیم کردن این دایره کاری کن که ده معنی متفاوت بتوان از آن استخراج کرد.
- مجدداً سعی کنید بدون استفاده از هیچ کلمه ای ماهی تابه را برداشته و با آن چیز معنی داری بسازید.
- نردبانی را برداشته و کاری کنید که آن شیء در عین نردبان بودن معنی دیگری هم بدهد.
- به چیزهای مشابه دیگری از این قبیل بیندیشید.

چنین سوآلاتی که منجر به آزادی تدریجی تخیلات می شوند، و بیانگر عقیده ای صریح و قاطع هستند، راه شان را می یابند و در این حالت است که شخص بین علت و معلول رابطه برقرار می کند.

- چرا نظریه ام را از طریق این راه بیان می کنم؟
- منظورم از استفاده از چنین موضوعاتی به شیوه های متفاوت چیست؟

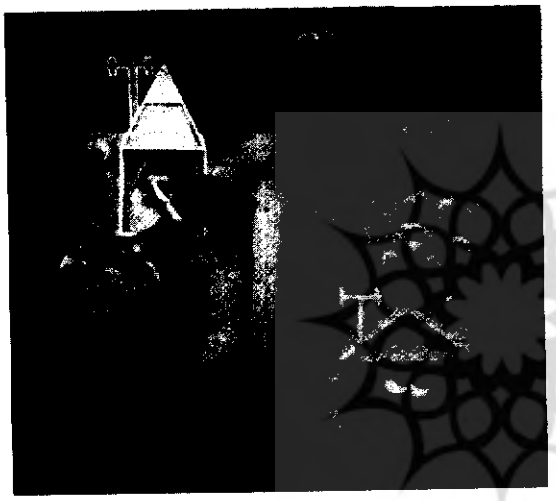
من نظیر چنین کاری را در یکی از کلاس هایم در همان ابتدای سال تحصیلی انجام دادم.

موضوع سوآل من «زندانیان» نام داشت و سوآلم این بود که چطور می توان با استفاده از یک طناب موضوع جدیدی طرح کرد. این موضوع سبب بروز تصورات و تخیلاتی شد که شماری از خلاقیت و تحول دنیای بچه ها را به نمایش درآورد. در این حوزه تمامی تصورات و تخیلات، جالب و دیدنی بودند. بنا به عقیده ی دختران هیچ موضوع جالبی برای استفاده از طناب وجود نداشت؛ ولی پسران برای به کار بردن طناب و حتی استفاده ی مکرر از آن راه هایی یافتند؛ مانند این که کسی بخواهد از زندان فرار کند؛ و یا راهی برای سرگرم کردن و فریب دادن نگهبان زندان بیابد تا توجهش از زندانیان منحرف شود. با این وجود هنرپیشگان جوان خودشان توانستند همان چیزی را که من از آن به عنوان «وضعیت سیّال» یاد می کنم فراگیرند.

منظور از این وضعیّت، استفاده از ماده ی بی جانی ست که مجسّم نمودنش به پیدایش نمایش یا موضوع جدید کمک می کند. چنین موضوعی ممکن است در تئاتر عروسکی معاصر مورد پسند نباشد چرا که امروزه رابطه ی بین هنرپیشه و عروسک بسیار متغیر است و «وضعیّت سیّال» سبب می شود تا رفتار هنرپیشه به سوی عروسک برانگیخته شود؛ که این عمل موجب زندگی بخشیدن به عروسک می شود؛ و چنین چیزی به ما کمک می کند تا به این سوآل پاسخ دهیم: «چرا بازیگران برای بازی کردن از موضوع یا عروسکی ویژه کمک می گیرند؟»

«وضعیت سیّال» همچون افساری ست که تصورات را

«بچه گرگ» ـ اکراین



به دنبال خویش می کشاند تا جایی که جلوگیری کردن از آن کاری غیرممکن باشد. به طور قطع هنرپیشه خود را تسلیم میزان و معیار ثابت و غیرسیّالی می کند که نتیجه ی آزادی مفرط است. اما «وضعیت سیّال» تنها وسیله ی استفاده از ماده ی بی جان نیست؛ منطق هم عامل اصلی و الزامی بازیگری نیست. مجموع تصورات و تفکرات و احساسات جست و جویی ست در پی ادراک فردی و درونی از هنر. «وضعیت سیّال» به موقعیتی گفته می شود که هر کسی در آن مسیرش را در جهت هنر می یابد. بنابراین معلم با توسل جستن به تصورات سیّال بذرش را که همان شاگردانش هستند به ثمر می رساند و آن گاه با راهنمایی کردن آن ها و با کارکرد و حس دادن به بیان و تصورات و تخیلات شان به کمک عروسک هدایت شان می کند؛ و تنها پس از عبور از چنین مراحلی ست که او از دیدن بذر کوچکش که حال به گیاه و پس از آن به درختی بدل خواهد شد لذت می برد و دیگر تنها گلدان گلی نخواهد بود.