theater | SCIENTIFIC QUARTERLY

Investigating the Interrelationship between Human and the Urban Space as a Relationship between Puppet and Puppeteer Relying on new theories about the nature of the Puppet[1]

Mohaddese Mahfouzi Nejad[2], **Ahmad Alasti** [3], **Shiva Masoudi**[4]

Receive Date: 10 May 2024, Accept Date: 30 November 2024
Doi: 10.22034/theater.2024.455816.1060

Abstract

Contemporary Puppet Theater has evolved into one of the richest, most complex, and multifaceted art forms, undergoing a significant transformation both in theory and practice. According to modern and innovative theories in puppet theater, the puppet is no longer defined simply as a fixed and determinate object; instead, it is increasingly understood as the dynamic result of an interaction, vibration, or even a network of relationships. Consequently, the fundamental question "What is a puppet?" has shifted to "Where is the puppet?", and radical concepts such as the "disembodied puppet," "motionless manipulation," and the "puppet moment" have been introduced by theorists like Claudia Orenstein and Julie Postel. This article is centered around these novel ideas and the views of these two prominent figures in the field of contemporary puppet theater.

In this renewed perspective on puppet theater, the role of the audience and the process of spectatorship become crucial in determining the essence, meaning, and identity of the puppet. According to this emerging approach, the domain of puppet life and the very space of puppet theater expands to include 'stages' that go far beyond the traditional theater venue. The city, for instance, becomes one of these new performative stages. The city, as a performative and theatrical medium, holds vast, untapped potential, and through the everyday interactions between citizens and urban spaces, various types of spontaneous and intentional performances are created within the urban environment. Through a thorough exploration of contemporary

1. This article is derived from the master's thesis of Ms. Mohaddeseh Mahfoozi-Nejad, titled *"The Reciprocal Relationship Between Humans and Urban Space as a Puppeteer-Puppet Relationship, Based on Foucault's Theories."* The thesis was conducted in the field of Puppet Theatre at the Faculty of Performing Arts and Music, University of Tehran, under the supervision of Dr. Ahmad Alasti and Dr. Shiva Masoudi, and was defended on 19 February 2022.
2. Master's degree in puppetry, Faculty of Performing Arts and Music, College of Fine Arts, University of Tehran.
3. Associate Professor, Department of Performing Arts, Faculty of Performing Arts and Music, University of Tehran (Responsible author).
4. Assistant professor, Department of Performing Arts, Faculty of Performing Arts and Music, University of Tehran.

definitions of puppet theater, this study reveals a striking and explicit correlation between human relationships with the city and the dynamic relationship between puppets and puppeteers. Streets, public squares, buses, stadiums, and shopping centers are among the many urban spaces filled with unrecognized puppet-like performances, and the authors of this study have endeavored to document and analyze a narrative of these emerging urban performances.

These urban puppet performances, whether conscious or unconscious, reflect the complex discourses of the city and the intricate nature of human interactions. In this context, the modern urban individual is symbolically transformed into a contemporary puppet, finding and negotiating their identity within the ongoing tensions between objects, places, other individuals, and social structures.

Keywords: Puppet. City. puppet theater .puppeteering. performance, theatre

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بررسی رابطهٔ متقابل انسان و شهر به‌مثابه رابطهٔ عروسک و عروسک‌گردان با تکیه بر نظریات نوین پیرامون ماهیت عروسک[1]

محدثه محفوظی‌نژاد[2]، احمد الستی[3]، شیوا مسعودی[4]

تاریخ دریافت: ۲۱/ ۲/ ۱۴۰۳، تاریخ پذیرش: ۸/ ۷/ ۱۴۰۳
صفحهٔ ۹ تا ۲۳
Doi: 10.22034/theater.2024.455816.1060

چکیده

تئاتر عروسکی معاصر به یکی از غنی‌ترین و چندوجهی‌ترین فرم‌های هنری تبدیل شده است و در نظریه و عمل نوعی دگردیسی را تجربه می‌کند. بر اساس تئوری‌های نوین در تئاتر عروسکی، عروسک دیگر به عنوان یک شئ ثابت و معین تعریف نمی‌شود و می‌تواند حاصل نوعی تعامل و ارتعاش باشد. برهمین اساس، پرسش «عروسک چیست؟» جای خود را به پرسش «عروسک کجاست؟» می‌دهد و ایده‌هایی چون «عروسک بی‌جسم»، «حرکت‌دهی بی‌حرکت» و «لحظه عروسکی» توسط افرادی مانند کلودیا اورنشتاین و جولی پستل مطرح می‌شود. مقالهٔ حاضر پیرامون این ایده‌ها و آرای این دو صاحب‌نظر تئاتر عروسکی شکل گرفته است. در این نگاه تازه به تئاتر عروسکی، مخاطب و فرایند تماشا، جایگاهی اساسی در تعیین ماهیت و معنای عروسک پیدا می‌کنند. با توجه به این رویکرد، عرصه حیات عروسک و تئاتر عروسکی به «صحنه»هایی فراتر از صحنه تئاتر کشیده می‌شود. شهر یکی از این صحنه‌هاست. شهر به عنوان یک بستر «اجرایی» و «تئاتریکال» دارای ظرفیت‌های فراوانی است و در زندگی روزمره بر اثر تعامل شهروندان و مکان‌های شهری، اجراهای مختلفی در شهر شکل می‌گیرد. در پژوهش حاضر پس از بررسی تعاریف نوین تئاتر عروسکی، مشخص می‌شود رابطهٔ انسان با شهر نسبتی آشکار و قابل توجه با رابطهٔ عروسک و عروسک‌گردان دارد. خیابان، میدان، اتوبوس، ورزشگاه و مراکز تجاری ازجمله مکان‌های شهریِ آکنده از اجراهای عروسکی هستند و تلاش نگارندگان در پژوهش حاضر بر آن بوده است تا روایتی از این اجراها را به ثبت برسانند. این اجراهای عروسکی، بازتاب‌دهندهٔ گفتمان‌های شهری و تعاملات انسانی‌اند. در اینجا انسان شهری به عروسکی معاصر تبدیل می‌شود که هویت خود را در تنش میان اشیاء، مکان‌ها و سایر حضورهای انسانی به دست می‌آورد.

واژگان کلیدی: عروسک، شهر، تئاتر عروسکی، عروسک‌گردانی، اجرا، تئاتر

۱. این مقاله برگرفته از پروژهٔ پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خانم محدثه محفوظی‌نژاد با عنوان «رابطهٔ متقابل انسان و فضای شهر به‌مثابه رابطه عروسک و عروسک‌گردان با تکیه بر نظریات فوکو» در رشتهٔ نمایش عروسکی دانشکدهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی دانشگاه تهران با راهنمایی دکتر احمد الستی و دکتر شیوا مشعودی در تاریخ ۱۴۰۰/ ۱۱/ ۳۰ دفاع شده است.

۲. دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد نمایش عروسکی، دانشکدهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
Email: mohaddesemahfoozi@gmail.com
۳. دانشیار گروه هنرهای نمایشی، دانشکدهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: a.alasti@yahoo.com
۴. استادیار گروه هنرهای نمایشی، عضو هیئت‌علمی دانشکدهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی دانشگاه تهران، تهران، ایران.
Email: massoudic@ut.ac.ir

Doi: 10.22034/theater.2024455816.1060

درآمد

در شهرهای مدرن هویت شهروندان و شهر به یکدیگر گره خورده است و این دو از یکدیگر تأثیر و تأثر می‌پذیرند. مکان‌های شهری برای معنا یافتن به حضور انسان وابسته‌اند و انسان هویت خود را نه در بی‌مکانی که در ارتباط با شهر پیدا می‌کند. اما ارتباط میان شهر و انسان آن‌قدر درهم‌تنیده شده است که گاهی به چشم نمی‌آید و یا امری بدیهی پنداشته می‌شود. این در حالی است که این رابطه سرشار از پیچیدگی، معنا و مناسبات است. کنش و واکنش متقابل شهر و انسان‌ها، بستر شهر را به یک درام زنده و مهم تبدیل کرده است و برهمین اساس امروز با اصطلاحاتی پرکاربردی چون «صحنه شهر»، «درام شهری»، «اجرای شهر» و... مواجهیم. شاید این اصطلاحات بر مبنای نگاهی استعاری ساخته شده باشند اما با کمی توجه به مناسبات انسانی در شهر، مسئله فراتر از یک استعاره نمود پیدا می‌کند؛ درواقع صحنهٔ شهر، به‌طور مداوم درگیر اجراست. صحنهٔ شهر هر روز میزبان اجراهایی است که هویت شهر و شهروندان در کشاکش آن تعریف و بازتعریف می‌شود. این پژوهش، توجه ویژهٔ خود را معطوف به آن اجراهایی در شهر می‌کند که به‌زعم نگارندگان می‌توان از آنها تحت عنوان اجراهای عروسکی نام برد. این برداشت مبتنی بر رویکردهای نوین نظریه‌پردازان و هنرمندان معاصر تئاتر عروسکی و تعریف دوبارهٔ آنها از ماهیت عروسک است.

کلیات پژوهش

- ضرورت پژوهش: ارائه یک اثر پژوهشی مستقل دربارهٔ پیوند فضای شهر و هنر عروسکی، در درجهٔ نخست می‌تواند هنرمندان تئاتر عروسکی را به کشف مکانیزم‌های این هنر، در خارج از صحنه‌های مرسوم تئاتر دعوت کند. این دعوت در ادامه نوعی بازنگری در تعریف عروسک و تئاتر عروسکی صورت می‌گیرد و منجر به تولید آثاری خواهد شد که وجوه اجتماعی و جامعه‌محور از خصوصیات مهم آن است. همچنین در یک نگاه کلی تمام شهروندان به آگاهی یافتن از شکل اجراهای روزمره که با مشارکت خود آنها ساخته می‌شود، نیاز مبرم دارند. این اجراها به‌خصوص اجراهای عروسکی در شهر حاوی معناهایی هستند که درک آنها، می‌تواند به گسترش دید افق شهروندان بیانجامد.

- پرسش‌های پژوهش: آیا رابطه میان انسان و مکان‌های شهری نسبت معناداری با رابطهٔ عروسک و عروسک‌گردان دارد؟ آیا با توجه تعاریف نوین از مفهوم عروسک می‌توان چنین رابطه‌ای را مستدل و تبیین کرد؟

- روش پژوهش: این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده منابع کتابخانه‌ای تدوین شده است اما ازآنجایی‌که موضوع پژوهش به تئاتر عروسکی و شهر به عنوان دو پدیدهٔ زنده و پویا مرتبط است، تجربیات میدانی و حسی-عاطفی نگارندگان از این پدیده‌ها در طرح و گسترش موضوعات نقش داشته است.

- پیشینهٔ پژوهش: آثار مرتبط با موضوع این پژوهش را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد. آثار مرتبط به ۱. شهر و هنر ۲. شهر و تئاتر ۳. شهر و عروسک. خوشبختانه تاکنون کتاب‌ها و مقالات مفیدی در مورد دو دستهٔ نخست تألیف و ترجمه شده است. گستردگی موضوعی در دستهٔ اول بسیار زیاد است و شامل ارتباط شهر با هنرهایی چون معماری، مجسمه‌سازی، نقاشی، سینما و سایر هنرها می‌شود که حتی اشارهٔ گذرا به آنها از مجال این پژوهش خارج است.

در مورد دستهٔ دوم یعنی آثاری که به مطالعهٔ شهر و تئاتر پرداخته‌اند، در زبان انگلیسی آثار قابل توجهی وجود دارد. از آن میان می‌توان به کتاب *تئاتر و شهر*[1] نوشتهٔ

جن هاروی[۲] اشاره کرد. نویسنده در این کتاب چگونگی تأثیر روابط بین تئاتر و شهر را بر قدرت اجتماعی، ایدئولوژی و احساس هویت افراد بررسی می‌کند و درنهایت به این نتیجه می‌رسد که شرایط مادی و اجرایی[۳] شهر به اقتصاد و زیست‌بوم پیچیدهٔ تئاتر، در دنیایی که به‌طور روزافزون شهری شده، کمک می‌کند. پل میکهام[۴] در مقالهٔ «اجرای شهر»[۵] عبارت معروف لوئیس مامفورد[۶] یعنی شهر به‌مثابه «تئاتر کنش اجتماعی»[۷] را یادآوری می‌کند و عقیده دارد این تعبیر همچنان در شهر فراصنعتی معاصر کاربرد دارد و مهم است. به‌زعم میکهام برنامه‌ریزی شهری مناسب و صحیح نیازمند اتخاذ سیاستی است که در آن شهروندان به تماشاگر و هم اجراگر[۸] در «درام شهری»[۹] تبدیل شوند.

در این میان پایان‌نامه‌های دانشگاهی، پایان‌نامهٔ دکتری رفیق نصرتی در سال ۱۳۹۶ یکی از آثاری است مستقیماً به رابطهٔ شهر و تئاتر می‌پردازد. او با بررسی رابطه شهر مدرن (تهران) و تئاتر به دنبال پاسخ به این پرسش است: «شهر چگونه مولد فرم‌های نو تئاتر می‌شود و تئاتر چگونه بر شهر تأثیر می‌گذارد؟» (نصرتی، ۱۳۹۶: ۱۸). همچنین در سی‌وپنجمین جشنوارهٔ تئاتر فجر موضوع تئاتر، شهر و شهروندی به عنوان موضوع بخش پژوهش برگزیده شد که آثار پژوهشی آن در قالب یک کتاب منتشر شده است.

اما در مورد دستهٔ سوم باید گفت که در میان آثار انگلیسی و فارسی جای اثری که به‌طور اختصاصی به رابطهٔ شهر و عروسک بپردازد، خالی است. البته لازم به ذکر است در ایران پیرامون موضوع عروسک و تئاتر عروسکی، کتاب‌ها و مقالات پژوهشی ارزنده‌ای توسط استادان و دانش‌آموختگان رشتهٔ عروسکی تألیف یا ترجمه شده است. خوشبختانه بسیاری از کتاب‌های مرجع تئاتر عروسکی مانند *هنر عروسکی* اثر بیل برد، *حرفه من* اثر سرگئی ابراتسف، *زیبایی‌شناسی عروسک* اثر استیو تیلیس، *هنر عروسکی مدرن، از نظریه تا عمل* اثر پنی فرانسیس، *سنت و زمان حال تئاتر عروسکی* اثر هنریک یورکفسکی به فارسی ترجمه شده‌اند. همچنین در میان مقالات پژوهشی، آثاری کنکاشگرانه وجود دارند و یکی از دغدغه‌های مشترک این آثار مسئله چیستی و هویت عروسک است که از این منظر با مقالهٔ پیش رو محوری مشترک پیدا می‌کنند. به عنوان مثال در مقالهٔ «جستجوی هویت عروسک از منظر فلسفی» بر این امر صحه گذاشته می‌شود که گاهی مرز میان اشیای صحنه، عروسک و بازیگر در اجرا به حدی کمرنگ می‌شود که به‌سختی می‌توان عروسک را از آنان تفکیک کرد و به نظر می‌رسد استقلال هویتی عروسک در سایه‌ای از تردید قرار می‌گیرد. بااین‌وجود نویسندگان این مقاله به دنبال اثبات عروسک به‌منزلهٔ هویتی اصیل هستند. در مقالهٔ «رویکرد پدیدارشناسانه به دریافت مخاطب در نمایش عروسکی»، عروسک به‌مثابه یک پدیدار تئاتری در فرایندی پدیدارشناسانه، بررسی می‌شود. از دیدگاه نویسندگان این مقاله، عروسک حضوری دوگانه بر روی صحنه دارد و در نظر تماشاگر می‌تواند هم‌زمان هم در ردیف اشیاء نگریسته شود هم در ردیف شخصیت‌های داستانی و موجودات زنده. در این مقاله مسیر دریافت عروسک در نسبت با تئاتر بازیگر محور مقایسه می‌شود.

همچنین رابطهٔ عروسک و عروسک‌گردان نیز از زوایای مختلف در آثار پژوهشی مورد توجه قرار گرفته است. زهره بهروزی‌نیا در مقالهٔ «رابطه میان بازی‌دهنده عروسک و عروسک-شئ بر اساس نظریه قدرت فوکو»؛ چرخهٔ قدرت میان بازی‌دهنده و عروسک را مورد بررسی قرار می‌دهد. به‌زعم بهروزی‌نیا این رابطهٔ دوسویه و درگیر قدرت است. بازی‌دهنده با اعمال قدرت خود، شئ را در اختیار می‌گیرد و عروسک نیز با ارائه شکل، فرم و حتی تکنیک حرکتی شخصیت خود

Doi: 10.22034/theater.2024455816.1060

بازی‌دهنده را به تغییر فیزیک و صدا خود وادار نموده و باعث تغییر هویت او بر روی صحنه برای نشان دادن یک شخصیت نمایشی می‌شود. این قیاس می‌تواند تصویری از رابطهٔ متقابل شهر و شهروندان را نیز به ذهن متبادر کند. در مقالهٔ «وقوع امر مضاعف در جاندارانگاری اشیا بی‌جان در تئاتر عروسکی» رابطهٔ سه‌گانه و درهم‌تنیدهٔ بازی‌دهنده، عروسک و مخاطب مورد تجزیه‌وتحلیل قرار گرفته است. در این مقاله نویسندگان به این نتیجه می‌رسند که نقطهٔ وحدت‌آمیز این ارتباط تخیل و تصور ذهن مخاطب است. این یکی از مسائل اساسی مورد بررسی در مقاله پیشِ رو است که بر اساس دیدگاه کلودیا اورنشتاین[۱۰] و جولی پستل[۱۱] به آن پرداخته خواهد شد. در میان کتب انگلیسی، کتاب *شهرها و عروسک‌ها، بیان هویت‌ها در جنوب شرقی آسیا*[۱۲] مورد نادری است که هرچند مستقیماً به موضوع این پژوهش نمی‌پردازد اما حاوی نکات ارزنده‌ای است. همان‌طورکه از نام کتاب برمی‌آید جنیفر گودلاندر[۱۳] نویسنده کتاب می‌خواهد به این پرسش پاسخ دهد که «چگونه نمایش عروسکی (در جنوب شرقی آسیا) با فضاهای شهری تکمیل و ترکیب می‌شود تا هویت‌های فردی، فرهنگی و ملی حال و آینده را بیان کند؟» (Goodland-er,2018: 3). گودلاندر از تأثیر فضاهای شهری بر اجراها سخن می‌گوید و کار تئاتر را به‌نوعی بازتاب‌دهندهٔ تعاملات اجتماعی می‌داند. بااین‌حال تمرکز گودلاندر بر اجراهای عروسکی خیابانی است و این تفاوتی آشکار با مسئلهٔ پژوهش حاضر دارد. در میان آثار فارسی نیز تاکنون اثری که به‌طور مستقیم به موضوع شهر و عروسک بپردازد، منتشر نشده است.

چارچوب نظری؛ نظریات نوین پیرامون عروسک

یکی از تعاریف کلاسیک دربارهٔ عروسک تعریف بیل برد[۱۴]، هنرمند سرشناس تئاتر عروسکی است. طبق نظر بیل برد: «عروسک پیکره‌ای بی‌جان است که به کوشش انسان ساخته می‌شود تا در مقابل تماشاگر به حرکت درآید» (برد، ۱۳۸۱: ۱۱). اما در کنار تعاریف کلاسیکی ازاین‌دست، نظریات مدرن تأکید می‌کنند که عروسک‌ها می‌توانند تأثیرات عمیق‌تری بر مخاطب داشته و به عنوان پدیده‌های چندوجهی با ظرفیت‌های فرهنگی، اجتماعی و فلسفی گسترده‌تری عمل کنند. نظریه‌پردازان و هنرمندان معاصر تئاتر عروسکی، ازجمله پیتر شومان[۱۵]، استیو تیلیس[۱۶]، کنت گراس[۱۷]، هنریک یورکفسکی[۱۸] و کلودیا اورنشتاین، هریک با دیدگاه‌های خلاقانه خود به گسترش مرزهای این هنر کمک کرده‌اند. پیتر شومان، بنیان‌گذار تئاتر «نان و عروسک»[۱۹]، از تئاتر عروسکی به عنوان وسیله‌ای برای بیان دیدگاه‌های اجتماعی و سیاسی استفاده می‌کند و از این منظر عروسک‌ها در تغییرات اجتماعی نقش دارند. استیو تیلیس، نظریه‌پرداز مشهور تئاتر عروسکی به هستی‌شناسی عروسک‌ها پرداخته و آنها را به عنوان موجوداتی متمایز از سایر فرم‌های هنری تحلیل می‌کند. کتاب او (*زیبایی‌شناسی عروسک*) به یکی از منابع کلیدی در مطالعات تئاتر عروسکی تبدیل شده است. استیو تیلیس در این کتاب از زبان سرگی ابراتسف[۲۰] می‌نویسد:

«در واقعیت به هیچ شئ بی‌جانی نمی‌توان جان داد، نه به آجر، نه به یک تکه‌پارچهٔ کهنه، نه به اسباب‌بازی، حتی اگر مکانیکی باشد و نه به عروسک تئاتری، حتی اگر این اشیاء در دست ماهرترین بازی‌دهندگان عروسک باشند. اما در دست انسان هر شئ، همان آجر، تکه پارچهٔ کهنه، کفش یا بطری می‌توانند در تخیل تداعی‌گر انسان، نقش یک موجود انسانی را ایفا کنند» (تیلیس، ۱۳۹۳: ۵۲).

طبق تعریف هنریک یورکفسکی عروسک یک پیکر مصنوعی و مفصل‌بندی شده است

که با استفاده از هنرهای پلاستیکی (تجسمی) ساخته شده تا به عنوان یک موضوع تخیلی روی صحنه، در مقابل تماشاگران بازی (داده) شود. البته یورکفسکی به این تعریف بسنده نمی‌کند و به تعریف دیگری نیز اشاره می‌کند. طبق این تعریف عروسک شامل همهٔ اشیاء و همهٔ چیزها می‌شود. «هر چیزی، هر شیئی می‌تواند عروسک باشد، به شرط آنکه به وسیلهٔ یک هنرمند انتخاب شده باشد تا بر روی صحنهٔ عملکردی از یک شخصیت را واقعیت ببخشد» (یورکفسکی، ۱۳۹۳: ۲۰).

کنت گراس نیز، نویسنده و نظریه‌پردازی است که با تمرکز بر ابعاد روان‌شناختی و فلسفی تئاتر عروسکی، در کتاب *عروسک: مقاله‌ای دربارهٔ زندگی وهم‌آور*[۲۱] نشان می‌دهد که چگونه این اشیاء می‌توانند احساسات پیچیده‌ای مانند همذات‌پنداری یا ترس را در مخاطب برانگیزند. همان‌طورکه مشهود است نظریات متفاوتی در تئاتر عروسکی معاصر وجود دارد که هرکدام شایستهٔ کنکاشی جداگانه است اما در این مقاله آرای کلودیا اورنشتاین و جولی پستل به عنوان چارچوب و مبنای نظری قرار گرفته است که در ادامه به آن پرداخته خواهد شد.

بازنگری در پرسش؛ «عروسک چیست» یا «عروسک کجاست؟»

اگر پرسش «عروسک چیست؟» را با پرسش «عروسک کجاست؟» جایگزین کنیم، منظری تازه به بحث باز می‌شود. درواقع این پرسش به‌طور تلویحی بر این امر نیز صحه می‌گذارد که یک شئ ممکن است در جایی عروسک باشد و در جایی عروسک نباشد. این مسئله به‌خصوص در مورد روایت شهری از عروسک بسیار مهم جلوه می‌کند، چراکه ما در شهر با لحظاتی روبه‌رو هستیم که در آن عروسک‌هایی پیدا و سپس پنهان می‌شوند. در همین ارتباط جولی پستل در مقالهٔ راهگشای خود تحت عنوان «به سوی یک عروسک بی‌جسم، حضور ارتعاشی و جانبخشی خیالی»[۲۲] (۲۰۱۹) می‌کوشد به رویکردهای نوینی در دنیای عروسکی اشاره کند که تعاریف کلاسیک عروسک کمتر به آن اشاره کرده‌اند.

پستل عقیده دارد برای رویکرد جدید به عروسک لازم است از ایده انسجام و مادی بودن عروسک گذر کنیم. به نظر او این گذر، از طریق اندیشیدن به نمایش عروسکی به‌مثابه تعامل بین حضورهای نمایشی و بدن یا اشیاء مادی ممکن است. بنابراین آنچه بیش از پیش اهمیت می‌یابد درک و دریافت نوعی فضا و ایجاد تعامل است. پستل در ادامهٔ مقالهٔ خود، مفهومی تازه تحت عنوان «دو بدن عروسک» [۲۳] را پیش می‌کشد که توسط آموس فرگومبه[۲۴] پیشنهاد شده است. اما این مفهوم به چه معناست؟ این عبارت از اثر معروف ارنست کانتورووویچ[۲۵]، متخصص الهیات سیاسی قرون وسطی الهام گرفته شده است: یعنی «دو بدن پادشاه»[۲۶]. این عبارت به ماهیت دوگانه بدن پادشاه اشاره دارد: بدن طبیعی و فانی از یک سو و بدن سیاسی از سوی دیگر. فرگومبه پیشنهاد کرده است که با استفاده از این مدل، عروسک را به عنوان بدنی در نظر بگیریم که منفرد و در عین حال «دو وجهی» است. به‌این‌ترتیب عروسک دارای بدنی فیزیکی و مرئی خواهد بود که در پشت آن یک بدن نامرئی قرار می‌گیرد که نمادین و متکی بر یک باور جمعی است. درواقع تمرکز پستل بر روی رمزگشایی از دو بخش مادی و غیرمادی عروسک و پیوند میان آن‌هاست. حاصل این پیوند می‌تواند پدیداری عروسک‌هایی باشد که مانند گذشته صرفاً فیگورهای مادی نیستند و در نوسان بین خیال و دنیای نمادین پدید می‌آیند. درواقع همان‌طورکه پستل بارها به آن اشاره می‌کند او به دنبال «عروسک بی‌جسم»[۲۷] و همین‌طور نوعی از

Doi: 10.22034/theater.2024455816.1060

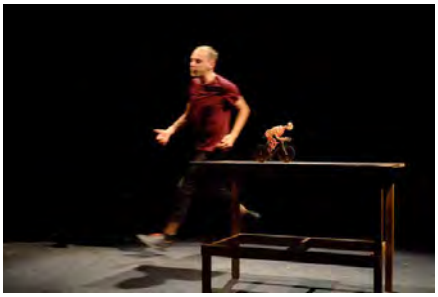
«حرکت‌دهی بی‌حرکت»[۲۸] است که امکان ظهور یک شخصیت دراماتیک را بدون حرکت دادن اشیاء فراهم می‌کند. درواقع بخش حرکت‌دهی به خیال مخاطب واگذار می‌شود. این خود سرآغازی بر کنار گذاشتن عروسک‌گردانی سنتی اشیاء و ایجاد نوعی «گوش دادن به اشیاء بی‌حرکت»[۲۹] است.

تجربیات پس از دههٔ هفتاد میلادی هنرمندان عروسکی نشان داد که مخاطبان می‌توانند با اشیاء بی‌حرکتی روبه‌رو شوند که نه تنها مفصل‌بندی نشده‌اند که حتی گاهی با دست اجراکنندگان هم حرکت نمی‌کنند. با این حال، این اشیاء همچنان نقش برجسته‌ای در نمایش دارند و این واقعیت مانع از آن می‌شود که آنها را به عنوان اشیای صرف یا وسایل تزئینی در نظر بگیریم.

رونالد شون[۳۰]، هنرمند عروسکی فرانسوی دربارهٔ اصطلاح «حرکت‌دهی بی‌حرکت» می نویسد:

«من سال‌ها بدون اینکه بدانم نوعی حرکت‌دهی بی‌حرکت را در نمایش‌هایم تمرین کرده‌ام. برخی از اشیاء قابل عروسک‌گردانی نیستند. آنها فقط در معرض دید قرار می‌گیرند، نصب می‌شوند، مانند اینستالیشن‌ها در آثار هنرمندان تجسمی، اما بازی بازیگر بر آنها تکیه می‌کند» (postel,2019: 83).

برای روشن شدن موضوع، پستل از اجرای



تصویر ۱. اجرای *۵۴x۱۳* به کارگردانی گیوم لکاموس، تئاتر موربوس (۲۰۱۵).

۵۴x۱۳ که توسط کمپانی تئاتر موربوس[۳۱] روی صحنه رفته است مثال می‌آورد. یک بازیگر در اطراف میزی حرکت می‌کند که مجسمهٔ کوچکی به نمایندگی از یک دوچرخه‌سوار بر روی آن نصب شده است. این نمایش چهار ساعت از زندگی یک دوچرخه‌سوار را نشان می‌دهد، اما مجسمهٔ دوچرخه‌سوار به‌طور متناقضی بسیار کوچک و بسیار ساده است و هرگز تکان نمی‌خورد. تنها حرکت بازیگر، دویدن، نفس و صدای او، همراه با برخی صداهای ضبط شده، ریتم، پس‌زمینهٔ جاده و فضای مسابقه را در حین اجرا تداعی می‌کند. بازیگر از طریق تکنیک‌های خاص بدنی و آوازی حالتی پیدا می‌کند که تنش زنده‌ای بین او و مجسمه ایجاد می‌شود، به طوری که تماشاگر بر حضور ناملموس، در جایی بین شئ و اجراکننده تمرکز می‌کند. پستل دربارهٔ این فضای ایجاد شده می‌نویسد:

«در این‌گونه اجراها، اشیاء نصب شده به خودی خود عروسک نیستند، بلکه با ظهور شخصیت دراماتیک وارد بازی می‌شوند. جایگاه شئ با دقت تنظیم شده و همراه با موسیقی و صداها، آواز و متون خاطره‌انگیز است. ارکستراسیون همه این عناصر صحنه یک حضور ارتعاشی در اطراف جسم ایجاد می‌کند، به‌طوری که بی‌حرکتی آن دیگر مترادف اینرسی نمی‌شود. بی‌حرکتی ظاهری با یک هاله غنی می‌شود» (postel,2019: 84). در این‌گونه اجرا، بازیگر وظیفه سنگینی برای نمایان کردن عروسک در فضا دارد. در اینجا شاهد نوعی عروسک‌گردانی هستیم که در آن ارتباطی فیزیکی با شئ یا عروسک اتفاق نمی‌افتد. حالا پیدایش عروسک به امری تعاملی تبدیل شده است که بسیاری از مؤلفه‌های تعریف کلاسیک عروسک دیگر در آن دیده نمی‌شود. در حقیقت کار بر روی رابطه بین اجراکنندگان، تماشاگران و فضاها شرط اجرای «حرکت‌دهی بی‌حرکت» است.

حضور عروسک در چنین اجراهایی ابعادی توهم‌آمیز نیز پیدا می‌کند و یک نوع توافق جمعی بر جان‌بخشی محسوس اما بدون لمس عروسک به دست می‌آید. از این نظر، نمایش عروسکی معاصر بسیار فراتر از هنر عروسک‌گردانی اشیاء است. به‌زعم پستل «این یک هنر رابطه‌مند است که بر احضار، تشکیل و اشتراک تصاویر خیالی متکی است» (postel,2019: 87).

اما دستاوردهای جدید تئاتر عروسکی تا آنجا پیش می‌رود که نه تنها اشیای بی‌حرکت؛ شامل تعریف عروسک می‌شوند که حتی شکل مادی و فیزیکی عروسک یا شئ به سمت‌وسوی ناپدید شدن و یا نوسان میان پیدایی و ناپیدایی می‌رود. این اتفاق هنگامی رخ می‌دهد که در صحنه‌های مختلف شاهد حضور فرم‌های در حال نوسان، مواد سیال و گردش حضور بین بدن انسان و غیرانسان هستیم. به عنوان نمونه اجرای *یک بعد از ظهر یک فوئن* (۲۰۱۱)، به کارگردانی فیا منارد[۳۲] دارای چنین رویکردی است.

در این اجرا انواع کیسه‌های پلاستیکی توسط چندین انفجار در هوا جابه‌جا می‌شوند. ریتم و نیروی این انفجارها حرکت کیسه‌های پلاستیکی را تغییر می‌دهد، به‌طوری‌که آنها به‌طور متوالی مناظر در حال تغییر و رقص چهره‌های زودگذر را در هوا ترسیم می‌کنند و به‌این‌ترتیب اشکال زودگذر شکننده و غیرقابل‌پیش‌بینی ساخته می‌شوند. آثاری ازاین‌دست با فرم‌های انتزاعی و در حال تغییر، تئاتر عروسکی را از تصور یک پیکرهٔ عروسکی ثابت در یک شکل رها می‌کند.

بنا به دیدگاه پستل، در روزگار ما فرصت‌های بیشتری برای تحقق فضاهای عروسکی جدید میسر است. او بر فرایندی بودن هنر عروسکی تأکید می‌کند و می‌گوید: «عروسک قرن بیست‌ویکم را همیشه نمی‌توان به‌راحتی در یک جسم یا یک شئ پیدا کرد. این بسیار بیشتر از یک جسم ساده است و حتی ممکن است هیچ پیوند دقیقی از بدن یا ماده نداشته باشد» (pos-tel,2019: 89). در همین رابطه برونلا ارولی[۳۳] می‌نویسد: «بدن عروسک وجود ندارد، (...) زیر لباس‌ها پنهان شده است که در هر جایی گم می‌شوند» (postel,2019: 90). آری عروسک‌ها گم شده‌اند و هرکدام از مخاطبان می‌توانند آنها را در جایی پیدا کنند. عدم امکان شناسایی یک پیکرهٔ ثابت متعلق به عروسک باعث می‌شود که حضور عروسک، بین ایهام و محو شدن، بین مواد خام و فیگورهای زودگذر در نوسان باشد.

با مروری بر تعاریف انجام‌شده بار دیگر پرسش «عروسک چیست؟» و جایگاه مخاطب را برای شناسایی عروسک مطرح می‌شود. پاسخ پستل به این پرسش می‌تواند قانع‌کننده باشد. او می‌گوید: «حضور پر نوسان عروسک معاصر ما را به این سمت می‌کشد که چشم تماشاگر - یعنی فرایند تماشا- را به عنوان مکان

تصویر ۲. اجرای یک بعدازظهر یک فوئن، به کارگردانی فیا منارد (۲۰۱۱).

Doi: 10.22034/theater.2024455816.1060

نهایی جان‌بخشی عروسک بشناسیم. عدم جسمانیت عروسک، ماهیت ناکامل عروسک را به عنوان یکی از ویژگی‌های تعیین‌کننده آن تجلی می‌دهد» (postel,2019: 91).

بنابراین حضور و وجود یک عروسک معاصر بستگی به این دارد که چگونه و تا چه اندازه مخاطب تصاویر تکه‌تکه و زودگذر را کنار هم سازمان‌دهی کرده و از این طریق به تماشا و درک یک جهان عروسکی بنشیند. پرسش «عروسک چیست ؟» درنهایت این‌گونه توسط پستل پاسخ داده می‌شود:

«فرضیه ما این است که شخصیت عروسکی معاصر را می‌توان به عنوان یک حضور خاص در فضای دراماتیک، در تنش بین اجسام، اشیا و تصاویر، از طریق تعامل بین همهٔ عناصر روی صحنه (فضا، موسیقی، صداها، نورها) و بدن اجراگران انسانی تعریف کرد» (postel,2019: 90).

لحظهٔ عروسکی[۳۴]

اما در کنار ایده‌های چون «عروسک بی‌جسم» و «حرکت‌دهی بی‌حرکت» که از سوی جولی پستل مطرح شده است، کلودیا اورنشتاین در مقدمهٔ کتاب *نمایش عروسکی و پرفورمنس مادی*[۳۵] از «لحظه عروسکی» سخن می‌گوید. به نظر اورنشتاین تمام فضای پیرامون ما آکنده از عروسک‌ها، اشیاء نمایشی و نمایش‌های عروسکی است و این صحنه‌های کوچک و بزرگ پیرامون ما را پر کرده‌اند. برهمین اساس او نتیجه می‌گیرد که با غلبهٔ عروسک‌ها، ما خود را در «لحظه عروسکی» می‌یابیم، یعنی «مقطعی که توجه فرهنگی به‌شدت به سمت «شئ تئاتری حرکت‌دهی شده»[۳۶] معطوف شده است» (Orenstein 2014: 2). اورنشتاین عقیده دارد که تعامل ما با این دنیای عروسکی یا زیستن در لحظه عروسکی به معنای ترسیم بیان تازه‌ای از خودمان[۳۷] است. با گسترش صحنه، درک ما از مفهوم چیستی عروسک و نحوهٔ تجلی عروسک‌ها در اجرا تغییر می‌کند و به‌طور هم‌زمان عروسک نیز درک ما را از چیستی انسان تغییر می‌دهد. حتی اگر نخواهیم هم، عروسک و اشیای محرک به سمت ما هجوم می‌آورند و ما مدام با مجموعه‌ای رو به رشد از چیزها درگیر شده و مدام تشویق می‌شویم که ارزش آنها و تعاملات خود را با آنها ارزیابی کنیم. به‌این‌ترتیب و به قول اورنشتاین اشیاء به‌مثابه «بسط اساسی خودمان[۳۸]» مطرح می‌شوند. این موضوع که اشیاء به ما الحاق شده‌اند در روزگار حکمرانی موبایل‌های هوشمند و وسایلی ازاین‌دست، خود را بیش از هر زمان دیگر نشان می‌دهد. اورنشتاین عقیده دارد که تئاتر عروسکی امروز رابطهٔ بازیگر و شئ را برجسته کرده و آنها را به روش‌های جدید و متنوعی به هم مرتبط می‌کند. به جای اینکه این دو صرفاً در مقابل یکدیگر قرار گیرند، بدن انسان و سازه‌های مادی اکنون در مجموعه‌ای از پیکربندی‌های بی‌پایان در هم می‌آمیزند. به‌موازات این آمیزش دغدغه‌های فرهنگی بزرگ‌تری تعریف می‌شود و البته ماهیت عروسک و چیستی آن محل سؤال قرار می‌گیرد. اورنشتاین می‌پرسد:

«چگونه می‌توان ذهنیت، عاملیت یا شخصیت را در این آمیختگی جسم و ماده، در حضور عروسک و عروسک‌گردان درک کرد؟ آیا همان‌طورکه مارگارت ویلیامز[۳۹] در «مرگ عروسک»[۴۰] پیشنهاد می‌کند، هنر عروسکی ممکن است بیشتر بر شکلی از تماشاگر تکیه داشته باشد تا بر انواع خاصی از اشیاء یا وسایل حرکت‌دهی شده» (Orenstein 2014: 3).

در اینجا اورنشتاین از توانایی عروسک برای زیستن در مرز مبهم زندگی و مرگ سخن می‌گوید. این در حالی است که امروزه مرزبندی بین زندگی و مرگ به‌سادگی گذشته نیست. پیشرفت‌های پزشکی باعث شده ما قطعات ازکارافتاده بدن خود را با قطعات بادوام‌تر

جایگزین کنیم و با واقعیت‌های مادی جدیدی از خود روبه‌رو شویم. حالا پرسش تأمل‌برانگیز اورنشتاین این است که «چگونه می‌توانیم تقسیم بین جاندار و بی‌جان را در زمانی که بی‌جان حیات را حفظ می‌کند، تصور کنیم؟» (Orenstein 2014: 3). این پرسش، پاسخی در دل خود دارد و آن تعاریف که عروسک را پیکره‌ای بی‌جان تعریف می‌کردند، زیر سؤال می‌برد. از این منظر حرکت‌دهی عروسک یعنی کشف مرز مبهم بین زندگی و مرگ، بین خودمان به عنوان موجودی گسسته و موجودی درهم‌تنیده با ماده‌ای بی‌جان. اورنشتاین عقیده دارد عروسک، هم به عنوان شئ هنری و هم به عنوان شخصیت محرک[۴۱]، رسانه‌ای ارزشمند برای هنرمندان معاصری است که رقص، تئاتر، فیلم، ادبیات و هنرهای تجسمی را با هم ترکیب می‌کنند.

بنابراین وقتی از «عروسک» حرف می‌زنیم، دیگر به‌طور انحصاری از شخصیت‌های فیگوراتیو و ساخته‌شده‌ای صحبت نمی‌کنیم که از ریسمان آویزان شده‌اند یا به میله‌هایی متصل شده‌اند. اکنون درک عروسک مستلزم توجه به دنیای مادی اطرافمان، کنش آن بر ما و تعاملات ما با آن است. اینجا فرصت رونمایی از انسان به‌مثابه عروسک در شهر به‌مثابه عروسک‌گردان پیدا می‌شود چراکه با سیطرهٔ اشیاء در پیرامون انسان شهری و الحاق آنها به او، حالا خود انسان شهری به‌مثابه عروسک نمود پیدا می‌کند.

شهر، عروسک و اجرا

هنگام بررسی موضوع رابطهٔ انسان و شهر و نسبت آن با عروسک و عروسک‌گردان یک فصل مشترک وجود دارد و آن مسئلهٔ اجرا[۴۲] است. در هر دوی این تعاملات اجرا به وقوع می‌پیوندد. ریچارد شکنر[۴۳] دربارهٔ گسترهٔ اجرا می‌گوید: «مشخص ساختن حدومرزهایی برای اینکه چه چیزی اجراست یا می‌تواند اجرا تلقی شود، کار آسانی نیست» (شکنر، ۱۳۹۷: ۴۴۷). این دشواری به خاطر شکل‌های فراوانی از تعاملات بشری است که می‌توانند نام اجرا به خود بگیرند.

پل میکهام با جملاتی روشن و تأثیرگذار کیفیت اجرایی شهر را این‌گونه بیان می‌کند: «پرفورمنس و اجراگری ذاتی زندگی شهری است. بیلبوردهای سیار؛ یک ساختمان روشن در شب؛ آب‌نمای پارک؛ قسمتی از جاده؛ ویترین فروشگاه؛ یک صف- همهٔ اینها شامل عناصر اجرایی هستند» (make-ham,2005,152). جاناتان رابان[۴۴] نیز از «تئاتری بودن ذاتی زندگی شهری» سخن می‌گوید و مدعی است که فضاهای عمومی در شهر «اغلب شبیه صحنه‌های روشنی هستند که در انتظار یک سناریو هستند» (make-ham,2005,152).

اجراهای شهر از طریق کنش‌های جمعی افراد، تبادل نشانه‌ها و معانی، در گفت‌وگو و درگیری با یکدیگر، در دیدن و دیده شدن، جان می‌گیرند. بدین‌ترتیب شهروندان به‌طورکامل به عنوان بازیگر و تماشاگر در تئاتر کنش اجتماعی درگیر می‌شوند و به قول لوییس مامفورد، شهر به چارچوب ویژه‌ای برای ایجاد فرصت‌های متمایز برای زندگی مشترک و یک درام جمعی مهم تبدیل می‌شود. به نظر کلودیا اورنشتاین عروسک‌گردان در اینجا جامعهٔ جهانی است و به نظر می‌رسد که ما آن‌طور بدنمان را هدایت می‌کنیم که شهر برایمان طراحی کرده است. شهر نه‌تنها در حال عروسک‌گردانی است که خود نیز گاهی به یک عروسک بزرگ تبدیل می‌شود و حرکت می‌کند. شهر مانند یک عروسک به جان‌بخشی از سوی انسان وابسته است. شهر خالی از انسان، شهر بدون انسان خواهد مرد. انسان کالبد شهر را پر می‌کند و آن را به حرکت درمی‌آورد.

یکی از نکات مشترک میان هویت انسان و

Doi: 10.22034/theater.2024455816.1060

هویت شهر این است که این هویت‌ها هرگز کامل نمی‌شوند. ویلیام جنکینز[۴۵] دراین‌باره می‌نویسد: «هویت فقط وجود ندارد، مدام باید ثابت شود. این یک فرایند فعال در تعاملات و نهادها است - چیزی نیست که فقط "هست" باشد - ما هویت خود را می‌سازیم. هویت‌ها به صورت مداوم ساخته می‌شوند و هرگز کامل نمی‌شوند» (Jenkins 1996: 4). بنابراین ما در دل شهر، عروسک‌هایی هستیم که هر لحظه در حال شدن هستیم. شکل می‌گیریم و شکلی را از دست می‌دهیم. این اجرای عروسکی پیوسته در حال اجراست و در فاصلهٔ ما و میان فضاهای شهری شکل می‌گیرد. لایه‌های مختلف هویت ما و لایه‌های مختلف شهر در هم گره خورده‌اند. کشف لایه‌های شهر به کشف لایه‌های درونی خود ما (انسان) می‌انجامد. مکان‌ها در شهر بخشی از هویت فردی ما می‌شوند. شاید به همین دلیل است که برای شناختن خود نیازمند آن هستیم که در شهر قدم بزنیم. ورود به کوچه‌های ناآشنا، ورود به بخش‌های ناشناخته خودمان است و در لحظاتی ازاین‌دست صدای تپش شهر و قلبمان یکی می‌شود. این‌گونه دوباره به یاد می‌آوریم که بنیاد شهر بر تعامل نهاده شده است. شهر با زوایای پنهان و فضاهای متغیر خود همواره فرصت‌های فراوانی برای ساخت و یا فروپاشی انسان -عروسک دارد.

صحنه‌های عروسکی در شهر

اینک پس از مرور بر دیدگاه‌های نوین پیرامون ماهیت عروسک و همچنین یادآوری ظرفیت بالقوه شهر در تبدیل‌شدن به صحنهٔ اجرا، در این بخش صحنه‌هایی در شهر را مرور می‌کنیم که به‌زعم نگارندگان این مقاله می‌توان آنها را «صحنه‌های عروسکی در شهر» نامید، صحنه‌هایی که بر رابطهٔ شهروندان و شهر به‌مثابه عروسک و عروسک‌گردان صحه می‌گذارند.

خیابان

خیابان با طراحی ویژهٔ خود در حال عروسک‌گردانی عابران است. عابران آن‌طور بدنشان را هدایت می‌کنند که شهر برایشان طراحی کرده است. عابران نیز با حضور خود، خیابان را تبدیل به متنی قابل مذاکره و نوشتن می‌کنند. میشل دو سرتو[۴۶] در مقالهٔ تأثیرگذار خود «راه رفتن در شهر»[۴۷] ادعا می‌کند که پیاده‌روی برای فرد قدرت‌بخش است، زیرا پیاده‌روی وسیله‌ای -وسیله‌ای پست‌مدرن- برای مقاومت در برابر ساختارهای بزرگ قدرت شهری، برج‌ها، ارائه می‌کند (Make-ham,2005: 158). به‌عبارتی عابران در لحظاتی خود تبدیل به بازی‌دهندگان ساختارهای شهری می‌شوند. برهمین‌اساس هرکدام از خیابان‌های شهر دارای هویت متمایز از یکدیگرند. خیابان‌ها این هویت متمایز را از سوژه‌های انسانی گرفته‌اند و به‌واسطهٔ این حضورهای انسانی ممکن است یک خیابان وجههٔ سیاسی، اجتماعی، فرهنگی، هنری، ورزشی و غیره پیدا کند. خیابان انقلاب تهران یکی از خیابان‌هایی است هویت مشخصی برای خود دارد. تن این خیابان آغشته به فرهنگ و سیاست است. پیاده‌روی در این خیابان نوعی از اجراست. افراد با پرسه در خیابان انقلاب بخشی از اجرای طولانی‌مدت این خیابان می‌شوند که در آن هم هویت خود را می‌سازند و هم هویت خیابان انقلاب را.

در راستهٔ کتابفروشی‌های خیابان انقلاب، عابران علاقه‌مند مقابل ویترین‌ها از حرکت می‌ایستند و محو تماشای کتاب‌ها می‌شوند. در اینجا شاهد «لحظه عروسکی» هستیم. بنا بر دیدگاه اورنشتاین، این لحظات عروسکی تمام پیرامون ما را پر کرده‌اند. گویا عابران چون «اشیای تئاتری حرکت‌دهی شده» نسبتی تازه با پیرامون خود برقرار

می‌کنند. بدن عابران در امتداد ویترین به جلد کتاب‌ها متصل می‌شود. میان آنها و کتاب‌ها ارتعاشی برقرار می‌شود و این ارتعاش صحنه‌ای عروسکی می‌سازد. این لحظه ممکن است بسیار کوتاه باشد اما در راستهٔ خیابان بارها تکرار می‌شود. عابران با نظم یا بی‌نظمی هرچند لحظه یک‌بار مقابل ویترین‌های پیشِ رو توقف و دوباره حرکت می‌کنند که این نوعی ریتم ایجاد می‌کند. این ریتم و حرکات ایستا و طراحی خیابان از عابران، عروسک می‌سازد. هم‌زمان این تعاملات بازتاب ایده «حرکت‌دهی بی‌حرکت» پستل نیز هست و هم عابران و هم اشیای خیابان بی‌هیچ اتصال مرئی در حال بازدهی یکدیگرند. حالا اجرای عروسکی به خیابان کشیده شده است. اگر به این مناظر از دید یک تماشاگر چشم بدوزیم شاهد شکل‌گیری اجراهای عروسکی بسیاری در خیابان می‌شویم. باری همان‌طورکه اورنشتاین به آن اشاره کرده است هنر عروسکی ممکن است بیشتر بر شکلی از تماشاگر تکیه داشته باشد تا بر انواع خاصی از اشیاء یا وسایل حرکت‌دهی شده. برهمین اساس همواره امکان کشف و تماشای اجراهای عروسکی میسر است. ازدحام ناگریز خیابان باعث می‌شود تا عابران آگاهانه ریتم حرکت خود را کنترل کنند. در اینجا دسته‌های دو یا چندنفره عابران با حفظ شکل حرکتی یکسان، پیکره‌هایی عروسکی می‌شوند که به دنبال یافتن بهترین مسیر در میان این هیاهو هستند. مارشال برمن دربارهٔ زیست در شهر نوشته بود که او (انسان مدرن) او باید در جهش‌ها و چرخش‌های ناگهانی، غیرمنتظره، تند و بریده استاد شود (برمن، ۱۳۹۸: ۲۳۷). از منظر یک تماشاگر، این جهش و حرکات، پیکرهای انسانی را به عروسک‌هایی در حال اجرا بدل می‌کند. در خیابان اجراهای عروسکی در تعامل میان حضورهای انسانی با اشیاء مادی و در فرایند تماشا نمود پیدا می‌کنند.

تصویر ۳. یک لحظه عروسکی که از ارتعاش میان عابران و کتاب‌ها پدید می‌آید.

میدان و برج

میدان‌ها در شهر مشغول نوعی حرکت‌دهی یا عروسک‌گردانی هستند. درواقع میدان صحنه‌ای مدور است که قدرت لازم برای حرکت‌دهی شهروندان به دور خودش را دارد. میدان و برج آزادی یکی از نمادهای اصلی شهر تهران به حساب می‌آید و چرخش به دور این برج با چرخاندن چرخ خاطره همراه است. با نگاهی به دیدگاه فرگومبه که در بخش عروسک به آن اشاره شد، برج آزادی دارای دو بدن است. بدن مرئی و نامرئی. بدن نامرئی برج آزادی، نمادین و متکی بر باور جمعی است. در اینجا دیگر برج آزادی، سازه‌ای ایستا نیست و در تعامل با حضورهای انسانی و در نوسان میان خیال و خاطره، حرکتش را آغاز

تصویر ۴. «حرکت دهی بی‌حرکت»؛ برج و شهروندان عروسک‌گردانی می‌کنند.

Doi: 10.22034/theater.2024455816.1060

می‌کند. در اینجا برج هم در نقش عروسک و هم در نقش عروسک‌گردان ظاهر می‌شود. آن هنگام که بدن نامرئی‌اش به سمت گذشته حرکت می‌کند، عروسک است و آنگاه که با نخ‌های نامرئی شهروندان را به دور خود می‌چرخاند، عروسک‌گردان است. ارتعاش میان انسان‌ها و برج آزادی، مثال روشنی از ایده جولی پستل تحت عنوان «حرکت‌دهی بی‌حرکت» است که امکان ظهور یک شئ یا شخصیت دراماتیک را بدون حرکت دادن اشیاء فراهم می‌کند. درواقع حرکت‌دهی برج به خیال مخاطب واگذار شده است. این موقعیت بی‌شباهت به اجرای ۱۳x۵۴ کمپانی تئاتر موربوس نیست. درمجموع هویت ناتمام شهروندان و برج آزادی همچنان در تعامل با یکدیگرند و نقش عروسک و عروسک‌گردان مدام بین آنها جابه‌جا می‌شود.

اتوبوس

مردمی که برای رسیدن به محل کار یا خانه خود راهی جز استفاده از اتوبوس‌ها ندارند، ناچارند که هر طور شده «بدن» خود را به این سازه محرک الحاق کنند. این الحاق تصویر دیگر از اندیشه اورنشتاین تحت عنوان بسط خویشتن در لحظات عروسکی در شهر است. سوار اتوبوس شدن، شکلی تازه‌ای به بدن مسافران می‌دهد و هر روز روی صحنه اتوبوس تعداد زیادی عروسک در معرض تماشا قرار می‌گیرند. درواقع بدن انسان و سازهٔ مادی

تصویر ۵. ازدحام در اتوبوس یا شکل‌گیری یک فضای عروسکی.

اتوبوس در مجموعه‌ای از یک پیکربندی در هم می‌آمیزد و به عروسکی بزرگ مبدل می‌شود. اتوبوس با حرکت در خیابان‌های مختلف به‌نوعی در حال عروسک‌گردانی این عروسک بزرگ است. در داخل اتوبوس هم عروسک با جابه‌جایی، پیاده و سوارشدن مسافران تغییر شکل می‌دهد. همان مسافر-عروسک‌هایی که تلاش می‌کنند روی صحنه باقی بمانند یا از صحنه بگریزند. در چنین حال و هوایی، راننده اتوبوس با ترمزی ناگهانی، قدرت عروسک‌گردانی خود را نشان می‌دهد. در این لحظه عروسک‌ها که با اتصال به هم و به میله‌ها و روی صندلی‌ها بی‌حرکت‌اند، با نیرویی خارجی حرکت داده می‌شوند. اگر به قول جولی پستل چشم تماشاگر -یعنی فرایند تماشا- را به عنوان مکان نهایی جان‌بخشی عروسک بشناسیم، هر روز در اتوبوس شاهد شکل‌گیری بی‌شمار صحنه عروسکی هستیم.

ورزشگاه

فضای ورزشگاه آکنده از حرکت، تعامل، کنش و واکنش است. ورزشگاه می‌تواند مثال خوبی برای شکل‌گیری صحنه‌های عروسکی در شهر بر مبنای ارتعاش و تعامل غیرفیزیکی میان عروسک و عروسک‌گردان و همچنین «حرکت‌دهی بی‌حرکت» باشد. در این مکان تماشاگران و ورزشکاران در دو سوی صحنه، هریک مشغول ساختن اجراهای خودشان هستند؛ هیچ اتصال فیزیکی میان آنها وجود ندارد و درعین‌حال بسیار مرتبط به یکدیگر عمل می‌کنند. تماشاگران با سردادن شعار، تشویق و انجام حرکات هماهنگ خود تبدیل عروسک‌هایی می‌شوند که در ارتعاش صحنه بازی قرار گرفته‌اند. در اینجا عروسک‌گردانی شکل ویژه‌ای به خود می‌گیرد. تماشاگران با نخ‌هایی نامرئی به میدان بازی و حرکات بازیکنان متصل هستند و پس از هر حرکت هیجان‌انگیز در جریان بازی، واکنشی هماهنگ

در میان عروسک- تماشاگران دیده می‌شود و صحنه عروسکی وسیع و چشم‌نوازی شکل می‌گیرد. شکلی از عروسک‌گردانی به شیوهٔ معکوس نیز وجود دارد و آن‌هم وقتی است که تماشاگران با تشویق (و یا توهین) مدامِ یک تیم یا یک بازیکن موجب برانگیختنِ واکنش در طرف مقابل می‌شوند. این واکنش نشان از بسط قدرت تماشاگران به داخل زمینِ بازی دارد. همچنین در میانِ تماشاگران، افرادی وجود دارند که اصطلاحاً به آنها لیدر می‌گویند. لیدرها، عروسک‌گردان‌های خبره‌ای هستند که با ابزاری مانند گفتار و یا شیپور به تماشاگران نظم و شکل می‌دهند. در اینجا یک صحنه عروسکی واضح شکل می‌گیرد و تماشاگران به‌مثابه عروسک کاملاً تحت کنترل حرکتی و کلامی لیدر قرار می‌گیرند. در این لحظات ورزشکاران خود نقش تماشاگر را پیدا می‌کنند و نیم‌نگاهی به اجرای هواداران دارند. ارتعاشات خود شکل‌دهنده صحنه‌های عروسکی هستند. به‌این‌ترتیب تمام فضای ورزشگاه، آکنده از عروسک‌ها، اشیاء نمایشی و نمایش‌های عروسکی می‌شود و این صحنه‌های کوچک و بزرگ پیوسته به وقوع می‌پیوندند.

مراکز تجاری

در مراکز تجاری شهر نیز صحنه‌های عروسکی فراوانی شکل می‌گیرد. برای شناخت این صحنه‌ها می‌توان به روش شهرساز مشهور آمریکایی، کوین لینچ[۴۸]، که شهر را به اجزای سازنده آن تقسیم می‌کرد (بارت، ۱۳۹۰: ۲۰۰). مراکز تجاری را به اجزای کوچک تقسیم کرد. پله‌برقی، آسانسور، ویترین، مغازه‌ها، اتاق پرو و... هرکدام بخش‌هایی از مراکز خرید هستند که قابلیت‌های شکل‌گرفتن صحنه‌های عروسکی در آنها دیده می‌شود. خریداران با قدم گذاشتن روی پله‌های برقی، به‌واسطهٔ نوع طراحی این سازه، حالتی از یک عروسک بی‌حرکت را می‌پذیرند و پله‌های برقی، وظیفهٔ عروسک‌گردانی را برعهده دارند. آسانسورها نیز چنین هستند. هرچند خریداران آزادی بدنی بیشتری در آسانسور دارند اما در آنجا نیز به دلیل تراکم سایر خریداران معمولاً بدن‌ها در حالتی جمع‌شده و بی‌حرکت است.

ویترین مغازه‌ها خود صحنه‌های عروسکی پرزرق‌وبرقی هستند که برای ساخت آنها از عروسک‌ها (مانکن‌ها) استفاده شده است. در اینجا این مانکن‌ها در نگاه خریداران جان می‌گیرند و حرکت می‌کنند تا آنها با تصور این لباس‌ها در تن یک موجود زنده در مورد خرید تصمیم بگیرند. درواقع خریداران نقش عروسک‌گردان را بر عهده دارند و مانکن‌ها را خیال خود حرکت می‌دهند. صورت مانکن‌ها معمولاً بدون جزییات است. این مسئله به خریداران اجازه می‌دهد تا در نمایش عروسکی‌شان چهره خود را روی این عروسک تصور کنند. این تعامل و ارتباط نیز به شکل‌گیری اجرایی عروسکی در فرایند تماشا می‌انجامد و این همان ایده‌ای است پستل و اورنشتاین هر دو بر آن تأکید دارند.

تصویر ۶. جریان بازی یا لیدرها، بدن تماشاگران را به‌مثابه عروسک حرکت می‌دهند.

Doi: 10.22034/theater.2024455816.1060

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با هدف کشف و بررسی اجراهای عروسکی در صحنهٔ شهر یا «تئاتر کنش‌های اجتماعی» شکل گرفت و تحلیلی پیرامون نسبت انسان و شهر به‌مثابه عروسک و عروسک‌گردان ارائه شد. آنچه بیش از هر چیز در این پژوهش ضرورت داشت و به‌نوعی سنگ بنای آن محسوب می‌شد دستیابی به تعریفی کاربردی و امروزی از ماهیت عروسک بود تا بتوان بر مبنای آن مرزهای تئاتر عروسکی را فراتر از صحنه‌های مرسوم گسترش داد. برهمین اساس با مرور آرای کلودیا اورنشتاین و جولی پستل پیرامون تئاتر عروسکی مشخص شد ماهیت عروسک به مسائلی چون مخاطب، مکان، زمان، تخیل، تماشا، تعامل و ارتعاش گره خورده است. با اتخاذ چنین دیدگاهی، پرسش «عروسک چیست؟» به پرسش «عروسک کجاست؟» تغییر می‌یابد؛ و ایده‌هایی چون «عروسک بی‌جسم»، «حرکت‌دهی بی‌حرکت» و «لحظه عروسکی» نمودار می‌شوند. در رویکرد تئاتر عروسکی مدرن، عروسک یک هویت تثبیت‌شده ندارد و با توجه به فرایند تماشا دستخوش تغییر هویت و معنا می‌شود. از همین‌رو گاهی ممکن است اشیایی بی‌حرکت و یا حتی بی‌جسم (مواد سیال) تبدیل به عروسک‌هایی شوند که بیشتر از آنکه فیزیکی باشند حاصل ارتعاش و تعامل با مخاطب‌اند.

آری بنا به نظر پستل و اورنشتاین عروسک را همیشه نمی‌توان به‌راحتی در یک جسم یا یک شئ پیدا کرد. این بسیار بیشتر از یک جسم ساده است و حتی ممکن است هیچ پیوند دقیقی از بدن یا ماده نداشته باشد. همچنین در این پژوهش، مشخص شد با گسترش مرزهای مفهوم عروسک می‌توان اجراهای عروسکی را در صحنه‌هایی فراتر از صحنه‌های مرسوم تئاتر یافت و نسبت معناداری میان رابطهٔ شهروندان و شهر به‌مثابه عروسک و عروسک‌گردان پیدا کرد. خیابان، میدان، اتوبوس، ورزشگاه و مراکز تجاری ازجمله مکان‌های شهریِ آکنده از اجراهای عروسکی هستند و تلاش نگارندگان در پژوهش حاضر بر آن بود تا تصویری از این اجراها را به ثبت برسانند. این اجراهای عروسکی، بازتاب‌دهنده گفتمان‌های شهری و تعاملات انسانی‌اند. در اینجا انسان شهری به عروسکی معاصر تبدیل می‌شود که هویت خود را در تنش میان اشیاء، مکان‌ها و سایر حضورهای انسانی به دست می‌آورد و گاه خود نیز در مقام عروسک‌گردان، به بازی‌دهی شهر مشغول می‌شود. شناسایی این اجراهای عروسکی به شناسایی خود ما می‌انجامد و درک شبکه روابط در دنیای عروسکی امکان درک کنش‌های جمعی، نشانه‌های مستتر در جامعه و شبکه‌های تودرتوی زندگی روزمره را مهیا می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

1. Theatre and the City
2. Jen Harvie
3. performative
4. paul makeham
5. Performing the City
6. Lewis Mumford
7. theater of social action
8. co-performers
9. urban drama
10. Claudia Orenstein
11. Julie Postel
12. Puppets and Cities, Articulating Identities in Southeast Asia
13. JENNIFER GOODLANDER
14. Bil Baird
15. Peter Schumann
16. Steve Tillis
17. Kenneth Gross
18. Henryk Jurkowski
19. Bread and Puppet Theater
20. Sergey Obraztsov
21. Puppet: An Essay on Uncanny Life
22. Toward a Disembodied Puppet: Vibrational Presences and Illusory Animation
23. two bodies of the puppet
24. Amos Fergombe
25. Ernst Kantorowicz
26. The King's Two Bodies
27. Disembodied Puppet
28. Immobile animation
29. listening to motionless objects
30. Roland Shon
31. Morbus Théâtre

32. Phia Menard
33. Brunella Eruli
34. Puppet moment
35. Puppetry and Material Performance
36. manipulated theatrical object
37. ourselves
38. Things as an essential extension of ourselves
39. Margaret Williams
40. The Death of 'The Puppet
41. kinetic character
42. Performance
43. Richard Schechner
44. Jonathan Raban
45. William Jenkins
46. Michel de Certeau
47. Walking in the City
48. Kevin A. Lynch

فهرست منابع

• بارت، رولان (۱۳۹۰)، نشانه‌شناسی و فضای شهری، ترجمه عظیمه ستاری، *ماهنامه سوره*.
• برد، بیل (۱۳۸۱)، *هنر عروسکی*، ترجمه جواد ذالفقاری، تهران، نشر نوروز هنر.
• برمن، مارشال (۱۳۹۸)، *تجربه مدرنیته*، ترجمه مراد فرهادپور، تهران، نشر نقد هنر، چاپ چهارم.
• تیلیس، استیو (۱۳۹۳)، *زیبایی‌شناسی عروسک*، ترجمه پوپک عظیم‌پور، تهران، نشر قطره.
• شکنر، ریچارد (۱۳۹۷)، *نظریه اجرا*، ترجمه مهدی نصرالله زاده، تهران، نشر سمت.
• نصرتی، رفیق (۱۳۹۶)، *مطالعهٔ رابطهٔ شهر و تئاتر؛ نمونهٔ موردی: تهران*، دانشکده هنرهای زیبا دانشگاه تهران.
• یورکفسکی، هنریک (۱۳۹۳)، *عملکرد فرهنگی تئاتر عروسکی*، ترجمه زهره بهروزی نیا، تهران، نشر قطره.

• Goodlander, Jennifer (2018).Puppets and Cities. First published. Bloomsbury Publishing.
• Jenkins, R.wiliam (1996). Social identity. Routledge Publishing.
• Makeham,Paul (2005). Performing the City. theatre research international · vol. 30 | no. 2 | pp150–160.
• Orenstein, Claudia. Posner, Dassia N, Bell, John (2014). THE ROUTLEDGE COMPANION TO PUPPETRY AND MATERIAL PERFORMANCE. First published. Routledge Publishing.
• Postel, Julie (2019). Toward a Disembodied Puppet: Vibrational Presences and Illusory. Published in: Puppetry in the 21st Century: Reflections and Challenges. The Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw Publishing.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی