دو ماهنامه ی الکترونیکی دوزبانه ی تئاترعروسکی
اسفند ماه ۱۳۹۰
شماره ی صفر
A Bilingual Bimonthly Journal on Puppet Theatre
March 2012
Issue 0
www.unima.ir

مُبارک یونیمای ایران

راوی چند آوای میراثی خاموش، یادنامه ی استاد جواد ذوالفقاری

هنر پست مدرن : جدیّت یا بازیگوشی و جسارت ؟ گفت و گوی اختصاصی با پروفسور جان بل

عبور از مرزها و محدودیت ها : پرونده ای درباره ی جشنواره ی ایشارا و گفت و گوی اختصاصی با دَدی پودومجی

ماکت عین ایده است : فیگور، عروسک ، اسباب بازی ، گفت و گو با حسن معجونی به بهانه ی میکرو تئاتر

من قاضی تاریخ نیستم، من راوی بی طرفم ، گفت و گو با زهره بهروزی نیا ونیما دهقانی

هنر اشیاء کوچک ، پرونده ای درباره ی تئاتر اسباب بازی

جهان لورکا : عروسک ها و هنرمند

با آثار و گفتاری از فریبا رئیسی، سلما محسنی اردهالی، سهند عبیدی، مهدی کوشکی و...

فهرست

• سرمقاله	۰۵
• یادنامه	۰۶
پیش از ظهر تا ظهر؛ **گفت و گو با اعضای انتشارات نوروز هنر**	۰۷
اجرای استادانه ی نمایش بی حضور استاد؛ **یادداشتی درباره ی نمایش «سمک عیار»**	۱۴
معرفی انتشارات نوروز هنر	۱۶
• ویژه نامه ی شماره ی صفر	۲۰
پیام روز جهانی تئاتر عروسکی	۲۱
پرونده‌ی تئاتر اسباب بازی	۲۴
زندگی درون جعبه، **تأملی بر دنیای مینیاتوری**	۲۵
خط افق در میکرو تئاتر	۳۴
میکروتئاتر؛**گفتگو با حسن معجونی**	۳۵
تئاتر اسباب بازی از نوع دیگر؛ یا آن گونه که دوباره شناختم	۴۱
یادداشتی بر اجرای عروسکی «ای وای های»	۴۵
یادداشتی کوتاه بر اجرای عروسکی با «پرهای نرم بر ماه پیشانیت تاج نوزادی می بافد»	۴۶
پرونده‌ی جشنواره و بنیاد عروسکی ایشارا	۵۰
احیاء واژه‌ای دو پهلوست؛**گفتگو با ددی پودومجی بنیان گذار ایشارا**	۵۳
من قاضی تاریخ نیستم، من راوی بی طرفم، مرا به نام خودم صدا بزن؛ **گفتگو با زهره بهروزی نیا و نیما دهقانی**	۵۸
• پیشخوان؛ **معرفی کتاب، عروسک، نشریه، گروه نمایشی**	۶۴
• عروسک و نظریه	۷۲
مقدمه ای در باب آشنایی با رویکرد بینارشته ای	۷۴
پست مدرنیسم، مدرنیسم، بینارشته ای	۸۲
• عروسک و هنرهای تجسمی	۸۶
به سمت بی مرزی	۸۸
هنر بینارسانه ای	۹۸
گفت‌وگو اختصاصی با پروفسور جان بل	۱۰۲
• عروسک و ادبیات	۱۰۶
او/آن، آن/او؛ **مقاله ای پیرامون نمایشنامه ی «مجلس رقص مانکن ها»**	۱۰۸
لورکا: **عروسک ها و هنرمند**	۱۱۴
• عروسک و انیمیشن	۱۱۶
سایه های رقصان عروسک ها بر نوار سلولوئید؛ **درباره ی «ماجراهای شاهزاده احمد»**	۱۱۸
• start of the English section	۱۲۲

عروسک زن قاشق باز، برگرفته از پوپک عظیم پور، فرهنگ عروسک ها و نمایش های عروسکی آیینی و سنتی ایران

دو ماهنامه ی مبارک یونیما

صاحب امتیاز: هیأت مدیره ی مبارک یونیما (شعبه ی ایرانی اتحادیه ی بین‌المللی نمایشگران عروسکی)

شورای سردبیری : پوپک عظیم پور، مارال کریمی

تحریریه: مارال کریمی، عاطفه احمدی، امیر جدیدی، کیوان سررشته، زهره قلی پور

همکاران این شماره : سلما محسنی اردهالی، فریبا رئیسی، آذین محمدعلی، الهه جدیدی، ارغوان استاد حسین خیاط ، نگار ساسانی، سهند عبیدی، مهدی کوشکی

تصویر ساز و صفحه آرا: امیر جدیدی

ویراستار: مارال کریمی

مترجمان فارسی به انگلیسی: کیوان سررشته، دایانا فتحی، سلما محسنی اردهالی

ایمیل: unima.mag@gmail

سایت: www.unima.ir

سرمقاله

بر بستر زمینه سازی های یونیمای ایران دوماهنامه ی الکترونیکی تئاتر عروسکی انتشار یافته است. در باب محتوای آن خوانندگان قضاوت خواهند کرد و مسلماً تبادلات مطالعاتی میان دست اندرکاران این دوماهنامه و مخاطبان به اعتلای آن یاری خواهد رساند.
اینکه دوستان جوانِ پژوهشگر، نویسنده و هنرمند یونیمای ایران در ظرف چند ماه، نتیجه ی تلاش مستمر خود را به جامعه ی تئاتر عروسکی ایرانَ و حتی دیگر رشته های هنری ارائه می کنند جای تقدیر دارد؛ همچنین نشریه ی پیشِ رو نشان می دهد ایجاد زمینه های مناسب تا چه اندازه در تحقق آثار فرهنگی موثر است .
یونیمای ایران با اعتقاد به همکاری جمعی از طریق اقدامات زیر توانسته است تولید نشریه ی حاضر و دست آوردهای دیگر رابه انجام رساند:

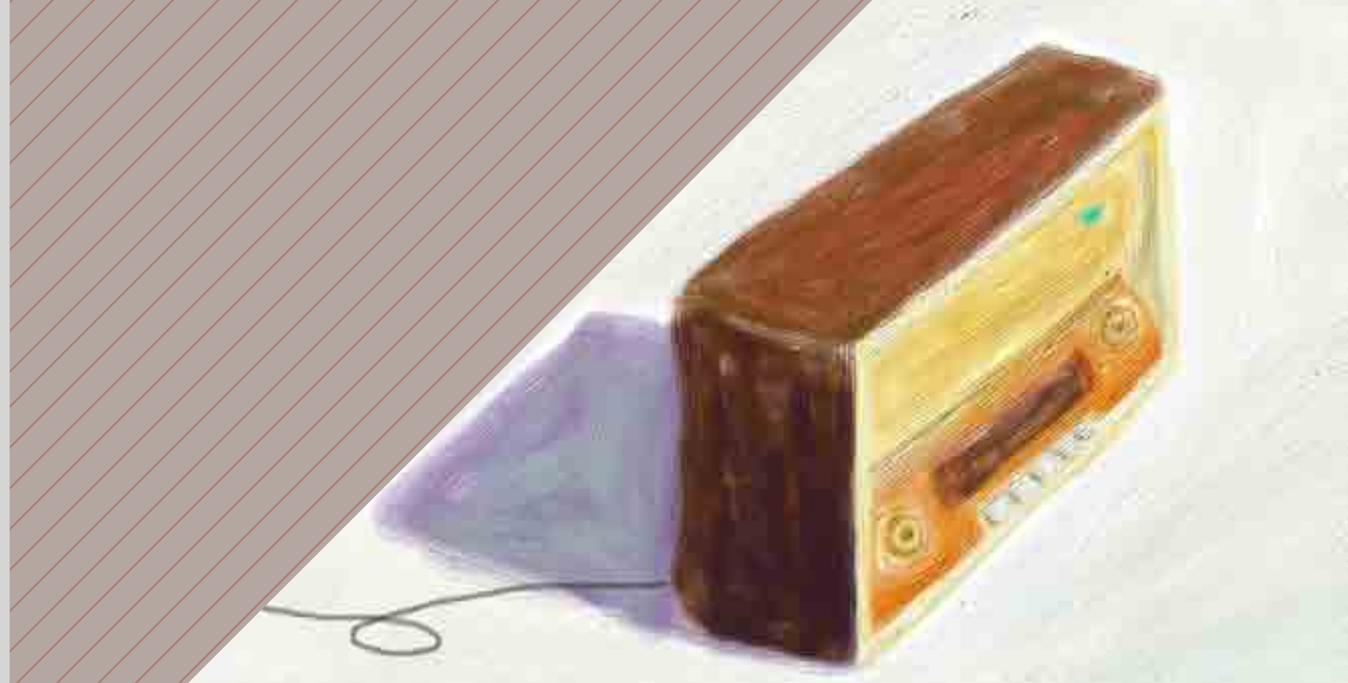
– ایجاد فرصت فعالیت برابر برای اعضاء از طریق انتخابات دموکراتیک
– تقویت ارتباط میان هنرمندان تئاتر عروسکی شهرستان ها با یکدیگر و با تهران و سرانجام با خارج از کشور
– جدی گرفتن اموری مانند آموزش و پژوهش
– شناساندن تئاتر عروسکی و یونیما به اقصی نقاط کشور
– استفاده از امکانات بالفعل و بالقوه ی اعضاء و همچنین ارگان های فرهنگی در جهت اشاعه ی تئاتر عروسکی و ...

بنابراین فعالیت های یونیمای ایران را می بایست به مثابه ی مجموعه ای منسجم و طراحی شده مورد توجه قرار داد که هر یک از محصولات آن به یکی از جنبه های مورد نیاز تئاتر عروسکی می پردازد .
در یک نگاه به دوماهنامه ی الکترونیکی یونیما می توان دریافت که چگونه یک فرایند پژوهشی نوظهور و ارگانیک در بطن یک تشکیلات مردمی، بدون صرف هزینه های گزاف و نگاه مصلحت گرایانه جان می گیرد. در پایان خود و همکاران این دوماهنامه را به رعایت این نکات متذکر می سازم :

– پرداختن به سنت های نمایشی آیینی و سنتی ایران و در عین حال توجه به روش ها و مکاتب مدرن تئاتر عروسکی
– توجه به اهمیت ادراک ترم های زبانی به ویژه در آثار ترجمه شده
– بهره گیری از تمامی استعدادهای اعضاء در کل مراکز یونیمای ایران و مراکز ملی دیگر کشورها
– پرهیز از مطالب و مفاهیم ژورنالیستی صرف با توجه به ماهیت پژوهشی نشریه
– تطابق مقالات و نگارش ها با نیازهای نظری و عملی جامعه ی تئاتر عروسکی ایران
– پرهیز از تفوق مفاهیم کمّی بر معانی کیفی
– مطالعه ی آراء مخاطبان در جهت ارتقاء نشریه
– کوشش در جهت ترجمه ی کامل مطالب به زبان های رایج در اتحادیه ی جهانی نمایشگران عروسکی

حمیدرضااردلان
رئیس هیئت مدیره ی یونیمای ایران

خبر



اساسنامه ملی یونیمای ایران در روز دهم دی ماه در مجمع عمومی مبارک یونیما به تصویب رسید.

به گزارش سایت مبارک یونیما، در مجمع عمومی مبارک یونیما، که با حضور ۲۰۴ نفر از اعضای مبارک یونیما در سالن کنفرانس مجموعه تئاتر شهر برگزار شد، اساسنامه ملی قرائت و با تغییر جزئیاتی با نظر اعضا، در ۵ فصل، بیست و سه ماده و ۱۲ تبصره، با اکثریت آرا به تصویب رسید.

در آغاز این مجمع، پس از خوشامدگویی دکتر حمیدرضا اردلان،رئیس مبارک یونیما، دکتر حمید شاه آبادی، معاونت امور هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، پیرامون قانون عضویت ایران در اتحادیه بین المللی نمایش عروسکی، که مهرماه سال جاری به تصویب مجلس شورای اسلامی رسید و ریاست جمهوری آن را به وزارت ارشاد اسلامی ابلاغ کرد، به ایراد سخنرانی پرداخت و حمایت وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی از مرکز این اتحادیه در ایران را اعلام کرد.

در ادامه این مراسم و بر اساس دستور جلسه از پیش ارائه شده، گزارش فعالیت دو ساله هیئت مدیره توسط دکتر حمیدرضا ردلان، رئیس هیئت مدیره و گزارش بازرس توسط مجید بوربور، قرائت شد.

همچنین،محمد دشت گلی، سرپرست مرکز هنرهای نمایشی و دکتر اردشیر صالح پور، دبیر جشنواره بین المللی عروسکی تهران، از دیگر سخنرانان این مراسم بودند که ضمن تقدیر از فعالیت های مبارک یونیما در توسعه نمایش عروسکی به خصوص در شهرستان ها، تعامل و همکاری هر چه بیشتر مرکز هنرهای نمایشی و جشنواره عروسکی تهران را با مبارک یونیما اعلام کرده و خواستار شدند.

علاوه بر این در بخش دیگری از این مراسم دکتر حمیدرضا اردلان به تشریح برنامه های آتی مبارک یونیما پرداخت و با اشاره به پیشنهاد افزودن «کمیته استراتژیک» به کمیته های یونیمای جهانی و ارائه این پیشنهاد به کنگره آتی یونیما به منظور توسعه دفاتر یونیما در کشورهای همسایه، ابراز امیدواری کرد که به زودی به همت مبارک یونیما، دفتر یونیما در سه کشور عراق، تاجیکستان و افغانستان دایر شود.

قرائت اساسنامه ملی توسط افسانه زمانی و رای گیری تصویب آن، آخرین برنامه بخش نخست این مراسم بود که در ساعت ۱۸:۴۵ دقیقه به پایان رسید.

بخش دوم این مراسم که پس از ۲۰ دقیقه تنفس و پذیرایی برگزار شد و تا ساعت ۲۰ به طول انجامید، به معرفی کمیته های مبارک یونیما و پرسش و پاسخ اعضا با مسئولان این کمیته ها اختصاص یافت.

در این بخش، فرناز بهزادی، مسئول کمیته آموزش، پویک عظیم پور، مسئول کمیته پژوهش و انتشارات، سلما محسنی، مدیر روابط بین الملل و مرضیه سرمشقی، مسئول کمیته روابط بین الملل، افسانه زمانی، مسئول کمیته اقتصادی و جذب منابع مالی، پیمان شریعتی، مسئول کمیته اجرایی، آرش مصطفایی، مسئول کمیته شهرستان ها و مجید بوربور، مسئول کمیته روابط عمومی به تشریح برنامه های کمیته های مذکور پرداخته و به پرسش های اعضای حاضر در جلسه پاسخ دادند.

از دیگر برنامه های این مجمع می توان به پخش سه فیلم کوتاه اشاره کرد که فعالیت های دوسال گذشته مبارک یونیما را به تصویر می کشید.

گفتنی است، این مجمع عمومی با هیأت رئیسه ای متشکل از دکتر حمیدرضا اردلان، رئیس هیئت مدیره مبارک یونیما، هنگامه مفید، ناظر اول، علی اکبر طرخان، سرپرست امور بین الملل مرکز هنرهای نمایشی، ناظر دوم، افسانه زمانی به عنوان منشی و مجید بوربور به عنوان بازرس، اداره شد.

مجمع عمومی عادی مبارک یونیما، دهم دی ماه سال جاری، ساعت ۱۵:۳۰ تا ۲۰، در سالن کنفرانس مجموعه تئاتر شهر با حضور هیئت مدیره، مسئولین کمیته ها و اعضای مبارک یونیما برگزار شد.

بخش عروسکی سی امین جشنواره بین المللی تئاتر فجر در پنجم بهمن ماه در استان گلستان آغاز به کار کرد

به گزارش سایت مبارک یونیما، نمایش «افسانه صد ماهی»، نوشته و کار فریبا چوپان نژاد در تالار فرهنگی هنری اداره فرهنگ و ارشاد شهر بندر گز و نمایش «بانوی تسبیح» نوشته و کار تارا جهانی راد، در تالار فرهنگی هنری اداره فرهنگ و ارشاد شهر علی آباد کتول، به روی صحنه رفتند.

عباس وفایی، طراح و سازنده عروسک، رضا پور تراب زاده، طراح نور و صحنه، علیرضا زمانی، آهنگساز و نوازنده و شیما مطلق، مریم رحیمیان، مریم نجاتی فر، محدثه شیرعلی، سحر باقری، ساناز فدایی، احمد سمیعی، رضا وحیدی فر، مجید انوری و سعید رجبی به عنوان عروسک گردان، عوامل نمایش «فسانه صد ماهی» را تشکیل می دهند. همچنین، در نمایش «بانوی تسبیح» نیز تارا جهانی راد به عنوان طراح و سازنده عروسک و سمیرا رزاقی، غزاله عبادی، الهه اوجی، عاطفه سلطانیان، نوشین عجم، عاطفه خسروی، آی سن تقدری، ریحانه گل محمدی، صبا چنگیزی و مه تا رشتی، به عنوان عروسک گردان همکاری دارند.

همچنین این بخش از جشنواره با اجرای نمایش های «خواستن، توانستن است»، نوشته و کار نگار نادری، ساعت ۱۸ در تالار فرهنگی هنری اداره فرهنگ و ارشاد شهر گنبد، «افسانه صد ماهی»، نوشته و کار فریبا چوپان نژاد در تالار فرهنگی هنری اداره فرهنگ و ارشاد شهر علی آباد کتول و نمایش «بانوی تسبیح» نوشته و کار تارا جهانی راد، در تالار فرهنگی هنری اداره فرهنگ و ارشاد شهر رامیان، به کار خود ادامه داد.

گفتنی است، نمایش «خواستن توانستن است» نوشته و کار نگار نادری با همکاری لیدا اشجاری و یاسر میر حمیدی، به عنوان عروسک ساز، حدیث نیک رو، طراح لباس، یاسر میر حمیدی، طراح صحنه، مؤذن صفری، آهنگساز، مهدی صیاد و فروغ عموزاده، طراح و مجری گریم، لیدا اشجاری، طراح پوستر و بروشور، شیرین دمان، منشی صحنه و سمیرا واحد، صوفیا نادری، شیرین دمان، فاطمه علی پرست، مصطفی خوش نشین، علیرضا هادی پور، صاحل احمد دوست، احمد نیک قلب و فاطمه طواف، به عنوان بازیگر و عروسک گردان، تولید شده است.

شایان ذکر است، ۵ نمایش شرکت کرده در این بخش از جشنواره تئاتر فجر، در شهر های گرگان، گنبد، کردکوی، رامیان، علی آباد و بندرگز، از استان گلستان به روی صحنه رفت.

اعضای مبارک یونیما در گلستان خیمه شب بازی آموختند.

کارگاه آموزشی «خیمه شب بازی» توسط شهرزاد مبرهن و سیاوش ستاری از ۷ تا ۹ بهمن ماه ۱۳۹۰، برای اعضای مبارک یونیما در استان گلستان برگزار شد.

به گزارش سایت مبارک یونیما، در این کارگاه سه روزه که توسط دو تن از بهترین خیمه شب بازان ایران برگزار شد، هنرجویان با هنر نمایش خیمه شب بازی آشنا شدند.

مبرهن و ستاری در روز نخست، ساخت صفیر یا سوت سوتک خیمه شب بازی را آموزش داده و سپس هنرجویان را با شخصیت های اصلی نمایش خیمه شب بازی آشنا کردند.

در روز دوم، هنرجویان بر اساس تمایل به حضور در

خیمه و عروسک گردانی و یا نشستن در پای خیمه به عنوان مرشد، به دو گروه تقسیم شدند و به طور عملی با این هنر آشنا شدند. نواختن تنبک، خواندن آوازهای مرسوم در پای خیمه توسط مرشد، شیوه های گرداندن عروسک های خیمه از جمله تمرین های روز دوم بود.

هنرجویان شرکت کرده در این کارگاه، در روز سوم با حضور در سالن مجتمع فرهنگی هنری فخرالدین اسعد گرگانی که این نمایش توسط شهرزاد مبرهن و سیاوش ستاری و استاد شهباز بهاری به عنوان نوازنده کمانچه ، اجرا می شود، حاضر شده و پیش از اجرا، با نحوه سوار کردن خیمه و اجزای تشکیل دهنده آن آشنا شدند.

شایان ذکر است، سیاوش ستاری فارغ التحصیل بازیگری از دانشکده هنرهای زیبا و شهرزاد مبرهن کارشناس ارشد نمایش عروسکی فارغ التحصیل از دانشگاه آزاد، از شاگردان استاد خمسه ای و استاد اصغر احمدی به شمار می روند. این دو در طول ۲۰ سالی که به این هنر می پردازند، در جشنواره های مختلف داخلی و خارجی شرکت کرده و کارگاه های متعددی را نیز در آموزش و اشاعه این گونه از هنر نمایشی برگزار کرده اند.

گفتنی است، این کارگاه ۳ روزه با حضور ۴۰ هنرجو، از اعضای مبارک یونیما و هنرمندان نمایشی استان، در سالن فرهنگ مجتمع فرهنگی هنری فخرالدین اسعد گرگانی اداره کل فرهنگ و ارشاد استان گلستان در گرگان و در حاشیه بخش عروسکی سی امین جشنواره بین المللی تئاتر فجر در استان گلستان برگزار شد.

بخش عروسکی سی امین جشنواره بین المللی تئاتر فجر در هفتم و هشتم بهمن ماه، نیز با اجراهایی در شش شهر استان گلستان پیگیری شد.

به گزارش سایت مبارک یونیما، در جمعه هفتم بهمن ماه، نمایش های «خواستن، توانستن است»، نوشته و کار نگار نادری، در تالار فرهنگی هنری اداره فرهنگ و ارشاد شهر گرگان و ««افسانه صد ماهی»، نوشته و کار فریبا چوپان نژاد، در تالار فرهنگی هنری اداره فرهنگ و ارشاد شهر رامیان، به روی صحنه رفتند.

همچنین، نمایش«خیمه شب بازی بارگاه سلیم خان» کاری از شهرزاد مبرهن و سیاوش ستاری و نمایش«بانوی تسبیح» نوشته و کار تارا جهانی راد، ۲ نمایش دیگری بودند که در تالار فرهنگی هنری اداره فرهنگ و ارشاد شهر گنبد، اجرا شدند.

علاوه بر این، بر اساس جدول اجراهای این بخش از جشنواره، دو نمایش «خیمه شب بازی» کاری از شهرزاد مبرهن و سیاوش ستاری و «خواستن، توانستن است»، نوشته و کار نگار نادری، در تالار فرهنگی هنری اداره فرهنگ و ارشاد شهر علی آباد کتول، به روی صحنه رفت.

گفتنی است، شهرزاد مبرهن و سایلا ستاری به عنوان عروسک گردان، سیاوش ستاری مرشد و نوازنده تنبک و استاد شهباز بهاری کمانچه کش، عوامل نمایش «خیمه شب بازی بارگاه سلیم خان» را تشکیل می دهند.

شایان ذکر است، ۵ نمایش شرکت کرده در این بخش از جشنواره تئاتر فجر، در شهرهای گرگان، گنبد، کردکوی، رامیان، علی آباد و بندرگز، از استان گلستان به روی صحنه رفتند.

پنجمین روز از بخش عروسکی سی امین جشنواره‌ی بین المللی تئاتر فجر در نهم بهمن ماه، با اجرای نمایشی از کشور فرانسه در شهر گرگان پیگیری شد.

به گزارش سایت مبارک یونیما، نمایش خیابانی«سوارکاران» به نویسندگی و کارگردانی ژان لوک پره ووست از کشور فرانسه، مقابل مجتمع فرهنگی هنری فخرالدین اسعد گرگانی شهر گرگان، اجرا شد.

نمایش «سوارکاران» که با بازی ژان لوک پره ووست، الیویه رمبو، فیلیپه مامولو و کلمانس سالیه همراه بود؛ روایت گر داستان سه سوارکار ماهر فرانسوی است که خود را برای بازی آلمپیک آماده می‌کنند. این سوارکاران مهارت خویش را به نمایش می‌گذارند گرچه کارهای آنها به مرز خنده نیز می‌رسد.

شایان ذکر است، ژان لوک پره ووست نویسنده و کارگردان این نمایش متولد ۱۹۵۶ است که از سال ۱۹۷۹ فعالیت بازیگری خود را آغاز کرده.

وی در نمایش‌های مختلفی به عنوان کارگردان و بازیگر حضور داشته که می‌توان به بازی در نمایش خیابانی «ژوکر جهانی» اشاره کرد که در یک تور ۱۳ ساله در فرانسه و دیگر کشورهای اروپایی به اجرا در آمده است. همچنین لوک پره ووست با کارگردانی نمایش «وسوسه» به مدت ۶ سال این نمایش را در شهرهای مختلف فرانسه اجرا کرد. از دیگر آثار این هنرمند می‌توان به نمایش‌های «زنجیر برنجین قهرمانی نبرد جهان»، «او که در گوش اسب جیغ می‌کشد» اشاره کرد.

بخش عروسکی سی امین جشنواره بین المللی تئاتر فجر با همکاری مبارک یونیما، ۵ تا ۱۱ بهمن ماه سال جاری، همزمان با برگزاری فجر استانی در ۶ شهر استان گلستان برگزار شد.

کارگاه «بدن در سایه ها»، در نهم بهمن ماه، با حضور یورگاس نانوریس، استاد نمایش از یونان، برای اعضای مبارک یونیمای استان گلستان برگزار شد.

به گزارش سایت مبارک یونیما، یورگاس نانوریس، در این کارگاه آموزشی یک روزه در دو نوبت صبح و عصر، به تمرین و تدریس تکنیک های مونولوگ، نور و سایه به هنرجویان شرکت کننده پرداخت.

وی در این کارگاه در پی ایجاد فضایی برای بازیگر و عروسک گردان برای استفاده از سایه خود بود. در این کارگاه عروسک گردان می آموزد که چگونه از سایه خود به عنوان یک ابزار در تئاتر استفاده کند و در این فرآیند، بدن و حرکت عروسک گردان است که به وی کمک می کند و قابلیت های پنهان بدن را کشف می کند. در این کارگاه با استفاده از نورهای غیرمعمول و ایجاد سایه اجراگر، بازیگر دوم که همان سایه است به سراغ اجراگر می آید.

همچنین، در این روش تئاتر منظم و کلیشه ای و وسایل و ابزار مرسوم صحنه نیاز نیست، بلکه تمام ابزار و وسایل اجرا در وجود خود بازیگر-عروسک گردان قرار دارد. این بازشناسی بدن، به بازیگر-عروسک گردان کمک می کند تا با استفاده از سایه خود بتوانند به حرکات سیال بدنی دست یابد و با خلق تصاویر مختلف از سایه خود، بازیگر دوم (سایه) را به نزد خود فراخواند.

شایان ذکر است، یورگاس نانوریس (GEORGOS NANOURIS) هنرمند یونانی متولد ۱۹۷۵، بازیگر، کارگردان، و مدرس تئاتر است. از ویژگی او در عرصه اجرا این است که می تواند با حداقل امکانات نه تنها در سالن های تئاتری که حتی در مکان های غیر نمایشی مانند رستوران، پارکینگ و یا ماشین های کاروان نیز به خلق نمایش بپردازد.

گفتنی است این کارگاه یک روزه در دو نوبت صبح و عصر در ساعت های ۹ تا ۱۲ و ۱۴ تا ۱۷، در سالن فرهنگ مجتمع فرهنگی هنری فخرالدین اسعد گرگانی در اداره کل فرهنگ و ارشاد استان گلستان در گرگان و در حاشیه بخش عروسکی سی امین جشنواره بین المللی تئاتر فجر برگزار شد.

حسن دادشکر با یک نمایش و یک کارگاه آموزشی در بخش عروسکی سی امین جشنواره بین المللی تئاتر فجر در استان گلستان حضور داشت.

به گزارش سایت مبارک یونیما، حسن دادشکر، بازیگر، نویسنده، کارگردان نمایش عروسکی و یکی از اساتید و پیشکسوتان این حوزه، نمایش عروسکی «افسانه های نو» را در نهم بهمن ماه، در مجتمع فرهنگی هنری فخرالدین اسعد گرگانی شهر گرگان، به روی صحنه برد.

حسن دادشکر، طراح و کارگردان، داوود کیانیان، نویسنده، فرناز بهزادی، طراح و سازنده عروسک، تینا دادشکر، طراح صحنه و لباس، بابک نصیری خواه آهنگساز، غزاله مرادیان، دستیار کارگردان و مسئول روابط بین الملل، تارا دادشکر، مدیر صحنه و مجتبی معاف و سعید ابک به عنوان بازیگر و عروسک گردان، عوامل این نمایش هستند.

نمایش «افسانه های نو» که از تولیدات مدیریت تئاتر کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان است، داستان باثار پسر لقمان را روایت می کند که با کنجکاوی بسیار می خواهد چون پدرش باشد و لقمان در خیاط خانه اش، با بازی و نمایش به او می آموزد که چگونه در این راه قدم بردارد.

همچنین، در هشتم بهمن ماه ، این استاد نمایش عروسکی، کارگاه آموزشی یک روزه ای را با عنوان «اصول و مبانی بازیگری نمایش عروسکی»، برای اعضای مبارک یونیمای دفتر گلستان برگزار کرد.

دادشکر در این کارگاه که از ساعت ۱۴ تا ۱۸:۳۰ به طول انجامید، در آغاز پس از مقدمه در خصوص مقایسه بازیگری نمایش و بازیگری در نمایش عروسکی، با ذکر مثال هایی بازیگر نمایش عروسکی را نه تنها یک تکنیسین، بلکه بازیگری آگاه به شیوه ها و تکنیک های مختلف عروسک و نمایش عروسکی معرفی کرد.

وی در ادامه این کارگاه، مباحثی از جمله شناخت دست ها، تربیت اندام و حس، تلفیق حس و حرکت، گرم کردن بدن، تعریف ارتباط در صحنه و ارتباط نقش ها با یکدیگر را مورد بررسی قرار داد.

همچنین، دادشکر در ادامه با توضیحاتی درباره شناخت حجم و بکارگیری حجم با استفاده از تخیلات بازیگر، با انتخاب سه متریال پارچه، طناب و کارتون مقوایی، در مسیر بارورکردن خلاقیت در بازیگری نمایش عروسکی اتود های عملی را با هنرجویان حاضر در کارگاه تمرین کرد.

در پایان این کارگاه نیز هنرجویان با استفاده از یافته ها و آموخته های خود از این کارگاه، با استفاده از این سه مواد، در دو گروه به اجرای نمایش های کوتاهی بر اساس یک قطعه موسیقی پرداختند.

بخش عروسکی سی امین جشنواره بین المللی تئاتر فجر، در دهم بهمن ماه، با اجرای نمایشی از کشور فرانسه در استان گلستان به کار خود پایان داد.

به گزارش سایت مبارک یونیما، بخش عروسکی سی امین جشنواره تئاتر فجر که با همکاری مبارک یونیما از ۵ تا ۱۰ بهمن ماه، در ۵ شهر از استان گلستان، برگزار شد، با اجرای نمایش خیابانی «سوارکاران» از کشور فرانسه و در استقبال کم نظیر مردم شهر گرگان، هنرمندان و اعضای مبارک یونیما و مسئولین فرهنگی این استان، پایان پذیرفت.

طی ۶ روز برگزاری این بخش از جشنواره، ۵ نمایش صحنه ای و ۱ نمایش خیابانی به صحنه رفتند و سه کارگاه آموزشی برگزار شد.

نمایش «افسانه های نو»، نوشته داوود کیانیان، به کارگردانی حسن دادشکر، تولید کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان از تهران، «خیمه شب بازی سلیم خان» به کارگردانی شهرزاد مبرهن و سیاوش ستاری از گیلان، «خواستن، توانستن است»، نوشته و کار نگار نادری از گیلان، «افسانه صد ماهی»، نوشته و کار فریبا چوپان نژاد و نمایش «بانوی تسبیح» نوشته و کار تارا جهانی راد از گلستان، نمایش های بخش صحنه ای این جشنواره بودند.

همچنین نمایش خیابانی «سوارکاران» نوشته و کار ژان لوک پره ووست از کشور فرانسه طی ۲ شب برای علاقه مندان هنر نمایش در این استان اجرا شد.

علاوه بر این، کارگاه های آموزشی «بدن در سایه ها» به استادی یورگاس نانوریس از کشور یونان، «اصول و مبانی بازیگری در نمایش عروسکی» به استادی حسن دادشکر و «خیمه شب بازی» به استادی شهرزاد مبرهن و سیاوش ستاری، ۳ کارگاه آموزشی این جشنواره بودند که با حضور اعضای مبارک یونیمای گلستان و هنرمندان این استان برگزار شد.

گرگان، گنبد، رامیان، علی آباد و بندرگز، شهرهایی از استان گلستان بودند که میزبانی برگزاری بخش عروسکی سی امین جشنواره تئاتر فجر را بر عهده داشتند.

رحمت امینی، دبیر سی امین دوره جشنواره بین المللی تئاتر فجر، پیمان شریعتی، مدیر بخش استانی جشنواره، غلامرضا منتظری، مدیرکل فرهنگ و ارشاد اسلامی استان گلستان، ابوالحسن امامی معاون فرهنگی و هنری اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی استان گلستان و دبیر در جشنواره، رضا یازرلو دبیر اجرایی جشنواره در استان، احمد گلچین، رئیس اداره فرهنگ و ارشاد اسلامی علی آباد کتول، محمد علی رسولی، رئیس اداره فرهنگ و ارشاد اسلامی بندر گز، جواد قربانی، رئیس اداره فرهنگ و ارشاد اسلامی رامیان، محمد رضا داورزنی، رئیس اداره فرهنگ و ارشاد اسلامی گنبد، میر آرش مصطفایی، مسئول کمیته شهرستان های مبارک یونیما، و همکاران محترم ستاد جشنواره و فجر استانی، از جمله کسانی بودند که مبارک یونیما را در برگزاری این بخش از جشنواره یاری کردند.

کارگاه آموزش عروسک سازی با حضور بنفشه بدیعی برای اعضای مبارک یونیما در مریوان از ۱۴ اسفند، برگزار شد.

به گزارش سایت مبارک یونیما، کارگاه آموزشی «آشنایی با تکنیک های عروسک سازی»، به مدت سه روز، به همت کمیته ی آموزش و کمیته شهرستان های مبارک یونیما و با همکاری اداره ی کل فرهنگ و ارشاد اسلامی استان کردستان، اداره‌ی فرهنگ و ارشاد اسلامی شهرستان مریوان و کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان شهرستان مریوان، برای ۱۵ نفر از اعضای مبارک یونیما، در شهر مریوان برگزار شد.

در این کارگاه، که به استادی بنفشه بدیعی برگزار شد، تکنیک های ساخت عروسک با متریال های مختلف معرفی شده و هنرجویان به صورت عملی با چند شیوه آشنا شدند.

به گفته‌ی بدیعی، طی برگزاری این کارگاه، شرکت کنندگان به چند گروه تقسیم شده و هر گروه عروسکی را با تکنیکی مستقل آموزش دیده و ساختند.

بر این اساس، این شیوه ی آموزشی، این امکان را فراهم کرد تا در مدت سه روز برگزاری این کارگاه، همه ی افراد، همزمان با چند تکنیک ساخت عروسک آشنا شده و در نهایت چند عروسک با تکنیک های متفاوت ساخته و ارائه شود. ◘

یادنامه

یک ملاقات با گیتا گرکانی، نازنین نوذری و شادی پورمهدی، در یاد جواد ذوالفقاری

پیش از ظهر تا ظهر

جواد ذوالفقاری-کارگردان، نویسنده، پژوهشگر و استاد نمایش عروسکی- از اواخر دهه‌ی ۷۰ در حوزه‌ی ترجمه و نشر کتاب کارهای مهمی انجام داد. تأسیس نشر نوروز هنر و انتشار آثار مهم نمایشی (به خصوص در حوزه‌ی عروسکی)؛ رمان و... تا آخرین روزهای حضورش، بخش مهمی از زندگی او در کنار کار تخصصی اش بود.

سهند عبیدی

پیش از ظهر یکی از روزهای اواخر اردیبهشت ۹۰، با همکاران ذوالفقاری در دفتر نوروز هنر، واقع در خیابان گاندی جمع می شویم تا از ذوالفقاری در مقام نویسنده، مترجم، ناشر، همکار، معلم، دوست و... حرف بزنیم؛ گفتگویی که در هر لحظه اش ناباوری آدم ها نسبت به فقدان او موج می زند، فقدانی که به راستی با آن همه شور و شوق و جوانی در روحیه ی او هنوز هم پس از یک ماه از واقعه پذیرفتنی نیست. در" بازی در شب"، تنها رمانش، در تکه ای از فصل غروب (فصل های رمان با وقت های یک روز تقسیم شده است؛ صبح، پیش ازظهر، ظهر...تا شب) می نویسد (و ما می خوانیمش):

((مرا که عادت است، بازی من است، هنرِ من است، با خود سخن گفتن، امشب ندارَم حرفی، ندارم حدیثی. گریه امان نمی دهد. دوست دارم تنها بگریم. بگریم. بگریم.))..در اتاقی که آخرین بار او را آنجا دیده بودم،

با خانم ها گیتا گرکانی، نازنین نوذری و شادی پورمهدی گپ می زنم. گاهی ضبط می کنم و گاهی نه. در اتاق کناریِ خانم محمودی، حروف چینِ دفتر و آقای کوهساریان، نمونه خوان مشغول کارند.

خانم گیتا گرکانی مترجم و قصه نویس شناخته شده ای است. قصه هایش جوایز ادبی برده، و مترجم فعالی ست که کتاب های زیادی از موراکامی، آنتونی هورووِیتس، رولد دال و... ترجمه کرده است. او قدیمی ترین آشنای ذوالفقاری در این جمع است: از دوران دانشکده، دانشکده ی هنرهای دراماتیک.

خانم نازنین نوذری شریک ذوالفقاری در نوروز هنر، دانش آموخته و مدرس زبان اسپانیایی، آشنا به زبان های دیگر، کتاب های زیادی را به فارسی برگردانده: از مارکز، گاله آنو و نویسندگان اسپانیایی زبان دیگر.

ترجمه ی پنج نمایشنامه ی عروسکی لورکا کار مشترک او و ذوالفقاری است؛ نیز مقابله ی ترجمه ی ذوالفقاری از شاه اوبوی آلفرد ژاری با اصل فرانسه اش (ذوالفقاری ترجمه ی این متن مهم تاریخ تئاتر را از انگلیسی انجام داده بود). خانم شادی پورمهدی از دانشجویان عروسکی ای بوده که زیر نظر ذوالفقاری تعلیم دیده.

در نوشتن چند تا از نمایش های عروسکی با او همکاری کرده (کدو قلقله زن، خَرَمشیر،دم دوز، بازی پسر وگرگ) و نیز در چند پژوهشِ نمایش عروسکی...از خانم نوذری می خواهم که از شکل گیری نوروز هنر بگویند.

آشنایی او با ذوالفقاری در آژانس مسافرتی "کاروان صحرا" بوده است، موسسه ی ایران گردی ای که در اوایل دهه ی ۷۰ ذوالفقاری و دوستان دیگری تأسیس کرده بودند. فکر تأسیس یک نشر- گالری.در سال ۷۶ دفتری تأسیس می شود به نام "بازار" در خیابان شیراز ونک. نمایشگاه کارهای دستی، حتی تولید فیلم (ازجمله مستندی درباره ی سهراب سپهری). سال ۷۸ نوروز هنر به طور رسمی زاده می شود. می پرسم که اسم نوروز هنر از کجا می آید:ذوالفقاری به نوروز علاقه داشت، حتی پیشنهادش به یونیما (اتحادیه ی جهانی نمایشگران عروسکی) برای روز جهانی تئاتر عروسکی روز نوروز بود.

(در سال ۷۸، وقتی که به عنوان مشاور هیئت اجرایی یونیماو نماینده ی ایران در کمیته ی آسیا-اقیانوسیه،این پیشنهاد را در کنگره ی جهانی یونیما در ماگدبورگ آلمان مطرح می کند)، با تازگی اش، با بازی های مردمی اش، با نو به نو شدن هر ساله اش. بعد هم داستان های مفرحی از مشکلات پذیرفتن اسم مؤسسه در ارشاد (((نوروزِ هنر درست نیست، هنرِ نوروز درسته))!) تا... .

از خانم پورمهدی درباره ی نمایشنامه های ذوالفقاری می پرسم، از نوشته های مشترک شان، پورمهدی تعریف می کند که در سال ۷۶ که نمایش "بز زنگوله پا" اجرا می شود، ذوالفقاری برای نوشتن کدو قلقله زن از او می خواهد که متن را با هم بنویسند. پورمهدی((۳ ورسیون)) از نمایش نوشته است و هر بار با نوشتن هر نسخه، ذوالفقاری تغییرات جدیدی در متن می داده است. و این سرآغاز یک دوره ی کار مشترک است.

می پرسم که ویژگی های مختص نمایش هایی که با هم نوشته اند، وحتی نمایش هایی که ذوالفقاری به تنهایی نوشته است در چیست؟ پورمهدی به علاقه ی بی حد وحصر ذوالفقاری به تعینات فرهنگ ایرانی اشاره می کند (شاید کارش در آن موسسه ایران گردی هم بخشی از همین موضوع است)، به کشف امکانات قصه های ایرانی برای نمایشی شدن (بالاخص نمایش عروسکی).

بعد پورمهدی به نکته ی ظریف و مهمی در این تجربیات مشترک اشاره می کند: به ساختن یک جور نمایش حماسی(Epic) از دل قصه ها و روایات ایرانی. نکته ی جالبی ست: حالا می توان عنوان متناقض نمای نمایش حماسه ی بز زنگوله پا را (که اجرای درخشانش را در سال ۷۶ به یاد داریم) فهمید. کشف زمینه های بالقوه ی قصه های ایرانی با بازی ها، فاصله گذاری ها، بن مایه های حماسی.

پورمهدی از شناخت ذوالفقاری از ادبیات کلاسیک ایرانی می گوید، از تفحصش در شاهنامه (نمایش سیاوش، فرنگیس ترجمان مستقیم این گونه تاثیرهاست)، و روایات عامیانه. بعد هم از روند کارگاهی نوشتن متن ها می گوید و تفاوت های متن چاپ شده با اجرا.

از سنت پشت سر ذوالفقاری می پرسم. سنت ثبت نمایش عروسکی که از دوره ی رضا شاه به این سو (مثلاً در افسانه ی آفرینش هدایت) جسته گریخته ادامه داشته است. از تأثیر تجربیات بیضایی، مفید، حاتمی و... در ثبت نمایشی قصه های عامیانه و فرم های نمایشی ایرانی. پورمهدی از آدرس هایی که ذوالفقاری در موقع نوشتن متن ها به او می داد یاد می کند: مثلاً از خواندن قصه ها و طنزهای هدایت که راه گشای خیلی چیزها در ادبیات معاصر فارسی ست. خَرمَشیر و دُم دوز هم از جمله، حاصل این دوران کاری ست. پورمهدی بعد به کار ناتمامی اشاره می کند که گویای روحیه ی ذوالفقاری ست: اقتباسی از حکایت بلبل سرگشته (که اقتباس معروف علی نصیریان را می شناسیم). تلخی حکایت- به گفته ی پورمهدی- توان به دوش کشیدن مکانیزم حماسی شدن را نداشت؛ مهم تر از آن ((ذوالفقاری از تصویر منفی نامادری در قصه خوشش نمی آمد)) چون خودش نامادری ای داشت که بسیار دوستش می داشت.

همه ی این ها به یادم می آورد که در عین طنز و بازی، هسته ی رمانتیکی را می توان در نوشته های ذوالفقاری یافت، نثر و نگاه رمانتیکی که به خصوص در رمانش بازی در شب آشکار است. پورمهدی به صمد بهرنگی اشاره می کند، به قصه ها و افسانه هایش.

این آدم وجوه مختلفی داشت... هیچ دوتا کتابش شبیه هم نیست...خودش مثل منشوری بود که از هر زاویه که بهش تابیده می شد، نور خاص خودش رو می داد. آدم چند وجهی ای بود.

به نظر می رسد که برآیند همه ی این جستجوها و درونمایه ها را همچون جمع بندی در کار آخر ذوالفقاری می بینیم:"سمک عیار"؛ اجرایی که متأسفانه خودش آن را روی صحنه ندید،اقتباسی وفادارانه از سمک عیار با اشارات به فرم های عروسکی، تعزیه، بازی های کودکانه، در متنی حدِ فاصل قصه های عامیانه ی فارسی، رمانس های شهسواری و حماسه های ملی.

پایان عجیب نمایش حالا پس از رفتن ذوالفقاری معنایی کنایی می یابد: همچون متن باقی مانده از سمک عیار اصلی، در اوج کشمکش،راوی بازی را قطع می کند و از ناقص و ناتمام ماندن دست نوشته ی رسیده به ما می گوید با این سوال که پس از این چه باید کرد؟ مرگ، قطع شدن و آرزو برای ادامه یافتن بازی حتی پس از وقوع فاجعه، آرزوی متن آخر ذوالفقاری و مایه ی غبن و حسرت خواننده و تماشاگر بازی های اوست.

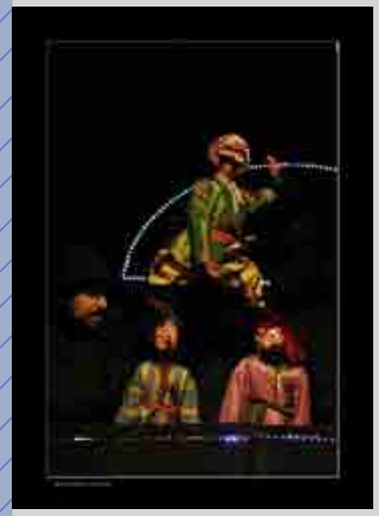
...

ضبط را خاموش می کنم. خانم نوذری- میزبان ما- قهوه درست می کند. حرف های دیگری می زنیم. درباره ی ذوالفقاری حرف می زنیم. پس از مدتی دوباره ضبط را روشن می کنم. برمی گردیم سر حرف های قبلی:

این نمایشنامه ها روی نمایشنامه های بعدی چه تأثیری گذاشته اند؟ پورمهدی توضیح می دهد که نمایشگرهای عروسکی متوجه شدند که می شود این طور هم به این رشته نگاه کرد، ((که ما بتونیم قصه هامون رو با دقت نظر بیشتری مطالعه کنیم)). در واقع کسان دیگری هم شروع کردند به دراماتیزه کردن قصه های ایرانی با انگاره های خودشان و بعد دانشجویانی که در حال تجربه کردن هستند - ((و بعید نیست نوشتن نمایش رو هنوز خوب نمی دونن))- دوست دارند ((یک متن آماده)) داشته باشند، تا ((درگیر متن نباشن))، برای اینکه سریع تر به تجربه های اجرایی شان برسند. از این جهت این متن ها برای دانشجویان عروسکی ماده ی خامی شد برای اجراهای دانشجویی و پایه ای برای حرکت های نوشتاری و پژوهشی.

خانم گرکانی، معتقد است که ((زوده هنوز برای اینکه بخوایم تاثیر وسیعش رو تشخیص بدیم))؛ ((یه حرکتی شروع شده، اینکه قبول کنیم نمایش عروسکی می تونه متن داشته باشه)) و پورمهدی از ایجاد ((خودباوری)) در میان بچه های این رشته می گوید برای ثبت متون عروسکی؛ از اینکه بعد از حرکت ذوالفقاری، کسان دیگری هم به فکر افتادند تا دقیق تر روی متن های شان کار کنند و برای انتشار، نوشته های شان را جمع وجور کنند. می گوید: ((در سال ۸۴ که آقای ذوالفقاری دبیر جشنواره [عروسکی] بود- من دبیر بخش پژوهشی- همزمان ۵ تا از نمایشنامه ها رو چاپ کردیم [نمایشنامه های عروسکی معاصر ایران، به کوشش شیوا مسعودی؛ با متنی از خود ذوالفقاری]. گرکانی در دنباله ی بحث، از فکرهای خوب آدم ها می گوید که به خاطر افتادن در چرخه های پیچیده ی نشر نابود می شوند. از نمایشنامه -آن هم نمایش عروسکی- که احتمالاً برای تعداد معدودی دانشجوست و خطر مالی ای که ناشرین نمی پذیرند: ((خودش ناشر بود، ضررش رو هم قبول می کرد چون عاشق این کار بود؛ اما نمیشه همیشه روی عشق حساب کرد)). به قول نوذری درآمدش از جای دیگر بود تا بتواند در عرصه ی چاپ کتاب آن طور که می خواهد عمل کند.

به کتاب مهمی مثل شاه اوبو اشاره می کنم که سال ها بود جایش در ادبیات نمایشی ایران خالی بود، به سیاست ها و اهداف ذوالفقاری در مقام ناشر، و این واقعیت که وقتی دوستان از روند آهسته ی چاپ نمایش می گویند باید به یاد داشت که چطور بخش زیادی از ادبیات نمایشی ایران- خصوصاً در دهه های ۵۰-۴۰ رنگ چاپ به خود ندید. به قول نوذری با جابه جا شدن های زندگی آدم ها و به قول گرکانی همه ی آنچه ((دود شده رفته هوا)). درود به همت



ذوالفقاری در میانه ی فصلی چنین مبهم که نوشت، ترجمه کرد و از کارهای آدم های دیگر هم به عنوان ناشر حمایت کرد.

به خانم گرکانی می گویم که در جمع حاضر، شما ذوالفقاری را از پیش تر می شناختید.

((هم می شناسم و هم نمی شناسم،))- قشنگ است که گاهی آدم ها از فعل حال برای بیان تصویرشان از دوست و همکار رفته شان استفاده می کنند- ((به خاطر اینکه من جواد رو از دانشکده می شناختم و هیچ وقت با هم یک کلمه هم حرف نزده بودیم. فقط من هر موقع جواد رو از دور می دیدم همینی بود که بعدها دیدم؛ همیشه کنار جمع نشسته بود و با لبخند به بقیه نگاه می کرد)). سال ها بعد است که گرکانی با ترجمه ی کتاب "غیر ممکن وجود ندارد"، که اولین همکاری اش با نوروز هنر است به ذوالفقاری رجوع می کند ((در عجیب بودن رفتارش همین بس که رابطه ی دوستی با جواد و نازنین شکل گرفت...شکل مرسومش اینه که ناشر با نویسنده و مترجم ارتباط دوستانه نداره، همیشه با هم مشکل دارن... نکته ی کلیدی، شخصیت خودش بود. ویژگی های اخلاقی خودش باعث می شد که کارا شکل بگیرن...ذهنش خیلی باز بود و در مقابل هیچ فکر تازه ای مقاومت نمی کرد))-این حرفی ست که همکاران تئاتری اش هم به آن اذعان دارند-((افق محدودی نداشت...خصوصیت بازی کودکی درش بود)) و می خواست ((کار جدید بکنه)). گرکانی به همین کتاب غیر ممکن... اشاره می کند که در مورد اصلاحات در یکی از زندان های هند بود که چاپش برای ناشری با گرایش مختص به نمایش و حوزه ی ادبیات اسپانیایی شاید ریسک بود.

سمک عیار اجرایی که متأسفانه خودش آن را روی صحنه ندید، اقتباسی وفادارانه از سمک عیار با اشاراتی به فرم های عروسکی، تعزیه، بازی های کودکانه، در متنی حدِ فاصل قصه های عامیانه ی فارسی، رمانس های شهسواری و حماسه های ملی. پایان عجیب نمایش حالا پس از رفتن ذوالفقاری معنایی کنایی می یابد: همچون متن باقی مانده از سمک عیار اصلی، در اوج کشمکش، راوی بازی را قطع می کند و از ناقص و ناتمام ماندن دستنوشته ی رسیده به ما می گوید، با این سوال که پس از این چه باید کرد؟ مرگ، قطع شدن، و آرزو برای ادامه یافتن بازی حتی پس از وقوع فاجعه، آرزوی متن آخر ذوالفقاری مایه ی غبن و حسرت خواننده و تماشاگر بازی های اوست.

اشاره ی جالبی هم به ترجمه ی رمان "بازگشت استاد رقص" به قلم ذوالفقاری می کند؛ در ایران اصولاً ادبیات پلیسی، سبُک محسوب می شود و ترجمه ی چنین متونی لااقل گارانتی نویسنده های اسم و رسم دار را ندارد، گارانتی ای که ربطی به کیفیت ترجمه یا میزان قلع و قمع اثر در فارسی ندارد: ((کتاب رو به جواد دادم...کار رو خوند...بدون فکرِ استاد دانشگاه بودن و این حرفا)) با خودِ هنینگ مانکل، نویسنده ی کتاب تماس گرفت،ارتباط برقرار کرد، مانکل کتاب هایش را برای ذوالفقاری فرستاد؛ در واقع ((برای خودش کار می کرد...نه برای انعکاسش...جایی حرف نزد که من اینطور من اونطور)).

گرکانی از اخلاق کاری ذوالفقاری می گوید؛ از خوشایند بودن همکاری با او. از روحیه ی انتقاد پذیرش،از سبُک سنگین کردن هر کاری و حرفی: ((وقتی کاری رو می ذاشت جلوت می گفت نظرت چیه واقعاً نظرت رو می خواست نه تأیید نظرش رو...جلسات انتخاب کتاب [برای چاپ در نشر] جلسات شادی بود...که با خنده وشوخی می گذشت...نه خشمی،نه برخورد تندی...روحیه ای زنده و غیر تدافعی داشت...هر چی که پیش تر رفت برنامه ریزی ها دقیق تر می شد... مثلاً درباره ی کارهای اسپانیایی...خب، نجمه شبیری [مترجم] و نازنین[نوذری] خودشون استاد دانشگاه بودن اما این طور نبود که دانشجو نتونه کارش رو بیاره، حتی تو حوزه ی اسپانیایی...بحث این بود...کار خوبه یا خوب نیست.)) سر نمایش پسر و گرگ دست نوشته را برای گرکانی فرستاد تا بخواند و نظرش را بگوید در حالیکه ((با پورمهدی جلساتشون رو گذاشته بودن))...

مثل خیلی از ناشران نبود که مسئله ی رسم الخط دارند و اینکه شما ملزمید به رعایت این رسم الخط. ((کاری که در میاد تو مسئولشی...راستش خوبه که آدم بندازه گردن ناشر...هر چند حواسش دقیق به کار آدم بود... اینکه چرا فلان جمله رو گذاشتم اینجا...در بند تعاریف از پیش تعیین شده نبود...کار کردن باهاش پدیده ی خوبی بود...)).

نوذری از جلسات انتخاب کتاب ها برای برنامه های آتی نوروز هنر می گوید که جدا از خودش و خانم شبیری، خانم گرکانی هم حضور دائم داشت، مثل جلسات نشریه ی آزما، جلسات عصر ترجمه که کتاب هایی برای نقد و بررسی انتخاب می کردند.

به نظرم می رسد که با این طیف جالب کتاب هایی که آقای ذوالفقاری به عنوان ناشر کار کرده، کلی باید کِیف کرده باشد. نوذری از مدل تقسیم کارها و روند برنامه ریزی می گوید، از چای ریختن تا شستن ظرف های غذا، همه درگیر بودند. گرکانی: ((سیستم دانشکده ی دراماتیک بود...کارکردن در دانشکده ی دراماتیک)) سال های خوب دانشکده، یا به عبارت بهتر تربیت آن دوره ((این بود که کسی از بیرون نمی اومد)) هر کسی از بچه های دانشکده بخشی از کار را برعهده می گرفت: یکی گریم می-کرد، یکی بازی می کرد و...- بخشی از مدل کار کردن این دوران را می توانید در مقدمه ی ذوالفقاری بر بازی پسر و گرگ ببینید- ((در نشرش هم همین روش رو اعمال می کرد...کسی پُست رسمی نداشت...)). پورمهدی از تجربه ی اولین نمایشنامه می گوید،در خیابان شیراز، زمانی که هنوز خانم محمودی برای حروف چینی مطالب نبود و پورمهدی که تایپ بلد نبود اکثر کتاب های اولیه را خودش تایپ کرده.

از ساعت استراحت می گوید که بقیه هم یادشان می افتد و می خندند و از اینکه ((هر کتابی که تموم می شد، جشن داشتیم...حالا یا کافی شاپی، یا قهوه خونه ی آذری ای...)). به قول گرکانی ((رابطه ی رییس و مرئوسی نبود)) و در چنین سیستمی ست که اتفاقاً یاد می گیری((بهتر کار کنی...بدون بدجنسی- های مرسوم...)) دور از فضایی که در آن آدم ((یاد می گیره راست نگه...[در حالیکه] کار کردن با جواد هیچ جور حاشیه ای نداشت...در واقع آدم نمی تونست کار کنه، آدم داشت تفریح می کرد)). نوذری اضافه می کند: ((...و حمایتی که آدم می شد... یه جورایی برخورد می کرد که دوباره نیروت رو به دست می آوردی)).

گرکانی: ((همیشه می گن فلانی همکار خوبیه ولی دوست خوبی نیست، یا...من به این اعتقاد ندارم. یه آدم یا همه چیزش خوبه یا خوب نیست. جواد این طوری بود: در همکاری، دوستی، برای خانوادش، همسر خوب برای همسرش، پدر خوب برای پسرش، فرزند خوب و برادر خوب...هیچ کس رو پیدا نمی کنی که از جواد دلگیر باشه. هرگز کسی رو نرنجونده...تو بیست سالگی می شه این کار رو کرد، یا تو ۳۰ سالگی...در۵۷ سالگی وقتی پروندَت پاکه، یعنی نمی خواستی کسی رو ناراحت کنی...هیشکی خاطره ی بدی ازش نداره...)).

از دوران کار در موسسه ی کاروان صحرا می گوید، اینکه برنامه ی سرکشی به اتاق های بقیه را به عنوان یک شوخی همیشه اجرا می کرد. پورمهدی به اخلاق فراموش شده ی مهمی اشاره می کند: ذوالفقاری دیسیپلین خاص خودش را داشت؛ در مورد دستمزدها حتی اگر بودجه کم بود در حد امکان میان همه ی آدم های درگیر پولی هر چند ناچیز تقسیم می شد((به قول خودش سیستم بازاری)). نوذری هم از کاروان صحرا شاهد مثال می آورد که از سود سالانه به درخواست ذوالفقاری به کارمندها درصدی داده می شد، ((کاری که معمولاً نمی شه)). خب، گرایش های ذوالفقاری را در نوشتن نمایشنامه هایش و همین طور در ترجمه های تئاتری اش می فهمم و می پرسم که قصه ها و رمان هایی که ترجمه کرده از کجا می آیند، چه بخشی از ذوالفقاری را نشان می دهند؟ نوذری تأکیدش بر میل به نوآوری در اوست، مثل رمان" آشپزخانه" که همان موقع از رمان های موفق سال اروپا بود. گرکانی می گوید در جایی که بقیه سراغ کتاب های کم حجم، آسان و پرفروش و اسم بیار هستند، آخرین چیز برایش بازار فروش بود.- اما، پس، آن چیز مشترک...؟- ((کتاب مانکل به ظاهر یک قصه ی پلیسیه...مانکلِ جامعه شناس و جرم شناس آدم سیاسی ای با نگاه متفاوت به انسانه...مسئله اش حقوق اقلیت ها و مهاجراست... اون هم در قالب پلیسی... آشپزخانه هم از آدمیه که معرفی نشده تو ایران...یک قصه ی پیچیده و نو...))- می گویم یا رمان مونیکا علی...، نوذری: ((کوچه آجری))، گرکانی: ((که اون هم درباره ی زندگی مهاجراست تو یه کشور بیگانه...))

نوذری حرف بامزه ای می زند:
برای کسی که ظاهرش در تمام این سال ها تغییری نکرده، لباس پوشیدنش، چهره اش- گرکانی می گوید من از موقعی که یادم می آید جواد همین شکلی بود- برعکس، در کارش به شدت نوآور بود، ویژگی های کاریش برای همکاراش سورپریز مدام بود. گرکانی هم اضافه می کند: ((از کار تکراری حوصلش سر می رفت)). درست مثل اجراهایش.

...

از شاه اوبو و لورکا ها می پرسم که کارهای بسیار بسیار مهمی در تاریخ تئاترند. نوذری از پروسه ی طولانی و کار زیاد روی لورکا ها می گوید. ترجمه ی این ۵ نمایش پیشنهاد نوذری بود که نطفه اش در جشنواره ی عروسکی ای بسته شد که ((مقاله ای داشتم...و ذوالفقاری مُصِر بود که این گفته شه که بخش عروسکی، چقدر برای لورکا مهم بوده)) شاید مهم تر از شعرها و تریلوژی اش. متن ابتدا از اسپانیایی ترجمه شد، بعد با انگلیسی اش (توسط ذوالفقاری) و فرانسه اش(توسط نوذری) مقابله شد.((شعرها رو هم آرمان امید نگاهی کرد)) [آرمان امید- نمایشنامه نویس، بازیگر و ترانه سرا، هم دانشکده ای ذوالفقاری-با او زیاد همکاری داشته؛ ببینید خود ذوالفقاری در مقدمه ی بازی پسر و گرگ، از مدل کار کردنش در سال های اولیه ی انقلاب چه می گوید: ((کسی طرحی را مطرح می کرد. من، یا دیگری، براساس آن طرح، نمایشنامه را می نوشتیم. تلفنی موضوع نمایشنامه را به آرمان امید یا فرهاد توحیدی اعلام می کردم. آنان شعر و ترانه ای را چند ساعته می سرودند، شعر را به در خانه ی ارشد طهماسبی می رساندم...))]
اما ترجمه ی شاه اوبو، مطلقاً کار خود ذوالفقاری بود از انگلیسی، که نوذری از او می خواهد دست نگه دارد تا با اصل فرانسه ی متن ژاری مقایسه شود. کتاب، مجموعه ی کاملی ست از هر آنچه مربوط به ژاری و اوبویش است که بخش اعظمش توسط خود ذوالفقاری تهیه و تدوین شد. کتاب با نام دنیای استثنایی آلفرد ژاری منتشر شد.
خانم گرکانی اما نکته ای در باب مصاحبه به نظرش می رسد: نکند خواننده فکر کند ((اینا یه عده بودن داشتن تفریح می کردن...در حالی که همه ی اینا جدی کار شده)). نگرانی قابل فهمی ست، برای نسل هایی که این طور تربیت ها را فراموش کرده اند. مثال من برای توضیح چنین وضعیتی علاقه ی ذوالفقاری به آگوستو بوال است [که از او ترجمه کرده است]. کار گروهی کردن، تئاتریکال کردن اوضاع و در نهایت کشف پدیده ها و ارائه ی آن به مخاطب. نمونه ی آخرین کتاب چاپ شده ی اوست، "سلام سردار"، مصاحبه ی ذوالفقاری با یکی از سرداران جنگ تحمیلی.

خاطرات یک رزمنده که حاصل احساس دِین به چنین آدمی ست و لذت از همنفس شدن با خود شخص ایشان.
نوذری از روند کار همه ی آدم های این مجموعه می گوید: اینکه خودش سر ترجمه ی کتابی بارها به سفارت مربوطه می رفته است تا کلمه ای را که در فارسی معادل دقیقی ندارد کشف کند و حکایت افتادن یک ((را)) از روی جلد کتابی، که پیش تر ذوالفقاری متوجه اش شده بود و حاضر بود همان طور غلط چاپ بشود، چون حتماً مترجم این طور خواسته است!

....

به صحبت های اولیه ی خانم پورمهدی برمی گردم، به اشاره اش به بهرنگی، به مقدمه ی پسر و گرگ، به نوشته ها و شخصیتی که در عین بازیگوشی، شاید به شدت رمانتیک است [محض یادآوری نگاه کنید به رمانش، که چه خوب از بخش هایی از تجربیات زندگیش، خصوصاً پیش از انقلاب، الهام گرفته].
حالا شاید بهتر باشد کمی از جواد ذوالفقاری به عنوان نه همکار یا ناشر، که به مثابه ی یک دوست، یا بخوان یک انسان حرف زده شود؛ کمی سکوت و بعد:
پورمهدی: ((زمانی که با ذوالفقاری کار می کردم دانشجوش بودم...اولین کتاب رو داد دستِ من که بنویسم...این اعتمادیه که یک استادکار به دانشجوش می ده، همون زمان من یادمه رو درواسی استاد-دانشجویی داشتم...پدرم مریض شد، خب من روحیه ام خیلی بد بود، اضطراب داشتم، این یک ماه این مشکل بودش..کار که تموم می شد، دیگه همکار و دانشجوش نبودم..با دلداری ها و شوخی های خاص خودش...احساس می کردم به یه نحوی این نقش پدرانه رو تو زندگی من ایفا می کنه...

این آدم وجوه مختلفی داشت...هیچ دو تا کتابش شبیه هم نیست...خودش مثل منشوری بود که از هر زاویه که بهش تابیده می شد، نور خاص خودش رو می داد. آدم چند وجهی ای بود... تو این دفتر، نشر کتاب فقط یه دونَش بود. نمایشگاه زیورآلات، نقاشی، صنایع دستی...ظرفیت های مختلف...هیچ کس نبود که نتونه باهاش ارتباط برقرار کنه...)).
نوذری: ((آدم خیلی ازش یاد می گرفت. کنار اومدن با بقیه، گذشت داشتن، زود از جا در نرفتن...شاید من آدم عصبی و تندخویی بودم، یاد گرفتم کنترل کنم...)) پورمهدی: ((فکر می کنم چرا خیلی از همکاراش برخلاف اون نتونستن تو عرصه ی کاریشون خط آثار مشخصی داشته باشن...
ذوالفقاری تونست در جاهایی خودش رو ثبت کنه...زبون این جامعه رو بلد بود. اشراف داشت به جامعه ی خودش..))
گرکانی: ((چیزی که می گی مسئله ی ساده ایه. جواد یه جوری بود که آدم فکر می کرد داره کارای مختلف می کنه، که واقعاً هم می کرد اما تمرکز داشت. یه عشق اصلی داشت- که نمایش بود، به خصوص نمایش عروسکی- ، بقیه ی این کارا رو برای تنوع می کرد. هرگز اون کار اصلیش رو کنار نمی ذاشت. کارای دیگه زنگ تفریحش بود. چون حوصلَش سر می رفت اگه مدام یه کار می کرد و در مورد آدما هم: قصه اون یارو بود که یه تخت داشت، هر کی بزرگ تر از تخت بود دست و پاشو رو می برید، هر کی کوچیک تر بود اون قدر کِشش می آورد که اندازَش شه؛ جواد این تخت رو نداشت..)) پورمهدی: ((ماها گردنمون همش کجه.[درحالیکه]ذوالفقاری اعتماد به نفس خوبی داشت، به هر طریقی...))
نوذری: ((..و جَذَبه ای که تو کارش داشت..))گرکانی: ((خارج از کارش چیزی رو نمی دید...می خواست یه عده دوست باشیم با هم کار کنیم...بدون اینکه بگه، تو رو می کشوند و اون فضا رو به وجود می آوُرد. خودت هم نمی فهمیدی چجوری)).

...

می پرسم کارهای نیمه تمام چی؟ سرنوشت آن ها چه می شود؟ خانم پورمهدی از پژوهشی به نام "۴۰سال با کانون" می گویند: ((یک کار پژوهشی که ذوالفقاری، خانم آذری(همسر آقای ذوالفقاری) و من شروع کردیم به انجام دادنش، تقریباً ۳سال پیش)). نوشته ای در آرشیوهای حتی خود کانون نبوده، پس همه چیز از طریق مصاحبه ها، مجلات، بروشورها و آرشیوهای شخصی پیش رفته: شامل مجموعه فعالیت هایی که از سال ۴۹ در کانون که بنیان تئاتر کودک بود تا به امروز انجام شده است.((زمانی که خواستیم کتاب رو تحویل کانون بدیم، مدیریت عوض شد...که مدیریت جدید می خواستن تغییراتی در کتاب بدن...در هر حال شاید این یکی از بهترین منابع تئاتر کودکه)) و خانم نوذری اضافه می کنند: ((چیزیکه زیر چاپه کتاب شناسی و پایان نامه شناسی عروسکیه که تمومش کرده بودن...، یه سری تاریخ نمایش عروسکی آمریکای لاتینه که دست من بود و نیمه کاره مونده...)). گویا یک مجموعه مصاحبه هم داشتند؟ ((بله...سنت و مدرنیته...که گفتگوهای با جلال ستاری و علی صمدپورش پیاده شدن از نوار روی کاغذ...)).. گرکانی: ((همیشه می گن فلانی همکار خوبیه ولی دوست خوبی نیست، یا...من به این اعتقاد ندارم. یه آدم یا همه چیزش خوبه یا خوب نیست.جواد این طوری بود: در همکاری، دوستی، برای خانوادش، همسر خوب برای همسرش، پدر خوب برای پسرش، فرزند خوب و برادر خوب...هیچ کس رو پیدا نمی کنی از جواد دلگیر باشه. هرگز کسی رو نرنجونده...تو بیست سالگی می شه این کار رو کرد یا تو ۳۰ سالگی...در ۵۷ سالگی وقتی پروندَت پاکه، یعنی نمی خواستی کسی رو ناراحت کنی..هیشکی خاطره ی بدی ازش نداره..)). اگه هم کسی را نمی- توانست تحمل کند، بِدان که طرف... .
پورمهدی: ((از خیلی جمع ها کناره گیری کرد...از مسئولیت هاش تو هر انجمنی... آدم متحملی بود...اما به کجا رسید که دیگه بُرید...))
گرکانی: ((زندگیش رو به یاد که بیاریم... چه چیزای خوبی از خودش داشت...از نظر من داره...همین نشستن در اینجا به- خاطر جواده...))

...

ضبط را خاموش می کنیم و کمی دیگر حرف می زنیم. بعد من از هر سه خانم تشکر می کنم که با هم حرف زدیم و اجازه دادند که این ها ثبت بشود. خداحافظی و بعد بیرون. کمی از ظهر گذشته است.
جایی در رمانش بازی در شب است که پسر جوان ورقه ای را ((چون نامه ای از یک عزیز، عزیزترین کس)) حفظ می کند:
((گر آمدم دیر هنگام،/گر آمدم بدین سان،/ با عشق و مستی آمدم./ آمده ام بگویم قصه./ قصه از عشق و دوستی، پیوند و آشتی،/ محبت و وداد، گل و خاطره./ آمدنم بهر بازی دیگری ست./ نه همچون بازی این زندگی ما/ نه، نه./ یک بازی برای همدلی و رسیدن به عشقی،/نه زمینی/ پاک/ چون شقایق ها/رسیدن به بال های سفید فرشتگان/ آمده ام تا از یکی شدن، خوب بودن/ و مهربانی بگویم،/ زین پس نیز خواهم آمد/ هر بار با قصه ای/شعری./ "دوستدار شما")).
اردیبهشت - خرداد ۱۳۹۰

با تشکر از استاد خانم هماجدیکار که این مقاله را پیش از چاپ کتاب در اختیار ما گذاشتند. ◘

اجرای استادانه ی نمایش، بی حضور استاد

فریبا رئیسی

من معمولاًعادت دارم نمایش هایی را که می بینم در جمع های دوستانه و به صورت شفاهی نقد کنم، اما این بار چند عامل متفاوت من را به نقدی مکتوب ترغیب کرد: اجرای نمایشی بدون حضور کارگردان آن، شجاعت، حمیت و غیرتِ بازیگرانی جوان ولی با استعداد که با نشاط و سرزنده، نمایش را بدون حضور استادشان استادانه اجرا می کنند و درآخر، مهمترین عامل، دیدنِ یک نمایش اصیل ایرانی با طراحی و عناصر تئاتر مدرن است. معمولاً در اجرای آثار روایی و یا مکتوب، نویسنده و کارگردان می بایست فرض را بر این بگذارند که تماشاگر در اجرای آنان برای اولین بار است که این قصه را می شنود و اثر باید آن چنان گویا باشد که مخاطب پس از پایان نمایش شناخت نسبتاً کاملی از قصه و شخصیت های آن پیدا کند، اما تقریباً در اغلب موارد عکس آن عمل می شود!!

اما نمایش سمک عیار به خوبی از پس این امر بر می آید و حتی تماشاگری مانند من که به علت کم سعادتی هیچ از قصه ی سمک عیار نمی داند، پس از دیدن اجرا کاملاً با این حکایت پیچ در پیچ و قصه در قصه ی ایرانی آشنا می شود و به چین و ماچین سفر می کند.

نمایش سرشار از المان و نشانه است و همه ی عوامل در خدمت اثر می باشد و مهم تر اینکه کارگردان به خوبی از پس چین و واچین های قصه برآمده و با تفکر و تدبیری صحیح همه را با یکدستی درخدمت اثر قرار داده است و این یکدستی دردرجه ی اول در بازی بازیگران نمود پیدا می کند. بازیگران در موقعیت های مختلف و نقش های متفاوت به خوبی هدایت شده اند. نقش ها اکثراً کوتاه، اما تأثیر گذارند. کارگردان با بهره گیری از بازی های تیپیکال و تکه های کلامی،حرکتی و تغییر لحن سعی درماندگاری این نقش های کوتاه داشته است. طراحی خاص لباس ها و همچنین ماسک ها به ماندگاری کاراکترها کمک بسیاری می کند، برای مثال برداشتن ماسک نشانه ی کشته شدن یا مرگ کاراکتر است. در این میان آنچه اهمیت می یابد این است که علی رغم داشتن ماسک، شخصیت ها به راحتی قابل تفکیک هستند و المان های کارشده بر روی ماسک ها و لباس ها علاوه بر زیبایی وکمک به تیپ سازی بازیگر، در این تفکیک نقش به سزایی ایفا می کنند. نقالان قصه نیز با دو نوع بازی کاملاً متفاوت که نمودی ست از تاثیر ماجراهایی که بر کاراکترهای قصه رفته است، حضوری اثرگذار بر تماشاگر دارند. نقال اول بسیار پرتحرک است و با چهره ی شوخ و شیرینش و نقال دوم حرکات آرام و لحن گرمش، سیر اتفاقات داستان را تاثیرگذارتر می کنند.اجرای نمایش به گونه ای ست که با طنز همراه می شود و در این طنازی دستِ بازیگران برای بداهه پردازی باز گذاشته شده است. در طراحی صحنه ی بسیار استادانه ی ایرج رامین فر هیچ عنصر، شی و زاویه ای در اجرا صرفاً برای تزئین صحنه به کار نرفته است و ضرورت همگی کاملاً احساس می شود وکارگردان نیز به خوبی از تمامی این عناصر درجهت بازگویی قصه ی نمایش استفاده می کند. زوایای روایت قصه و حرکت های میدانی بازیگران نه تنها تداعی کننده ی نمایش های سنتی وآئینی ست بلکه حتی شباهت بسیاری به بازی های سنتی ایرانی نیز دارد. ایجاز در عناصر صحنه در کنار فضاسازی ایجادشده از طریق حرکت بازیگران، جابجایی اشیاء روی صحنه، وجود سکوی اصلی و..به خوبی از عهده ی ساختن تصاویری چون قصر، حجله، خلوت عاشقانه، میدان جنگ، چاه وحشت انگیز و... برآمده است. موسیقی در خدمت اثر است . علی صمدپور به خوبی فضای نمایش را شناخته و اثر خود را به طورکامل با اجرا و لحظات آن هماهنگ کرده است.

درمجموع آقای ذوالفقاری به خوبی از عهده ی استفاده از عناصر و نشانه ها برآمده است و شیرینی و حلاوتی را به تماشاگر منتقل می کند که پیش از بیرون آمدن از سالن تصمیم به دیدن دوباره ی نمایش بگیرد و بی شک این اتفاق برآمده از همان چیزی ست که کارگردان درمعرفی اثرش گفته است:"سمک عیار اثری- ست که سالیان سال آن را در گوشه ی ذهنم ساخته و پرداخته ام." ◘

مؤسسه ی فرهنگی هنری

نوروز هنر

یادداشت ناشر

شاید افتخار دست یافتن به یکی از لذت بخش‌ترین حس‌ها و غریب‌ترین لحظات در زندگی، نصیب بازیگری می‌شود که پس از اجرای نمایش بر صحنه می‌آید.
چرا؟ چون نمایش مجموعه هنرها و شامل‌ترین هنر است. کامل‌ترین هنر. می‌دانیم ادبیات دارد، موسیقی دارد... و نزدیک‌ترین تصویر از زندگی را ارائه می‌دهد.
مهم‌ترین عاملی که در لحظه‌ی پایانی نمایش این حس را پدید می‌آورد برخورد، چالش، آمیختن و یکی شدن نفس بازیگر و تماشاگر است. این لحظه نادرترین و عجیب‌ترین نقطه‌ی اوج مکان همخوانی، هم‌آوایی و هماهنگی انسان‌هاست.
مبنای نمایش، نمایشنامه است و با ثبت آن است که ماندگار می‌شود. به تجربه آموخته‌ایم، یکی از بهترین بسترها برای خلق نمایشنامه، قصه و افسانه بوده است. ما که یکی از غنی‌ترین و سرشارترین ادبیات عامه را برخورداریم، می‌توانیم در جهت نو کردن و بهره‌گیری از این فرهنگ بکوشیم.
مؤسسه ی فرهنگی هنری نوروز هنر، با این پیش زمینه‌ی فکری، بر آنست در راه ادبیات مکتوب گام بردارد و به بازنگری و بازآفرینی نمایشی قصه‌ها و افسانه‌های ایرانی بپردازد. و چون این قصه‌ها و افسانه‌ها کیمیایی و رؤیایی‌ست، نمایشنامه‌های ما ویژگی عروسکی یافته است.
این کوشش نمایشنامه‌های عروسکی بز زنگوله پا، کدو قلقله زن، خرمشیر، دم دوز، سیاوش فرنگیس، برای هم نفسی با کارگردان نمایش عروسکی کودکان، عزیزان همراه، هنرپژوهان و شیفتگان این هنر صورت پذیرفته است. یعنی سرانجام برای رسیدن به اجرا و دست یافتن به همان لذت بخش‌ترین حس‌ها و غریب‌ترین لحظات زندگی.

جواد ذوالفقاری/ تابستان ۱۳۷۷

برخی از تألیفات:

ـ تألیف نمایشنامه‌ی عروسکی بز زنگوله پا، نشر نوروز هنر.
ـ تألیف نمایشنامه‌ی عروسکی کدو قلقله زن ، نشر نوروز هنر.
ـ تألیف نمایشنامه‌ی عروسکی خرمشیر، نشر نوروز هنر.
ـ تألیف نمایشنامه‌ی سیاوش، فرنگیس، نشر نوروز هنر.
ـ تألیف نمایشنامه‌ی عروسکی دم دوز، نشر نوروز هنر.
–تألیف نمایشنامه‌ی عروسکی بازی پسر و گرگ، نشر نوروز هنر.

برخی از اجراها

ـ اجرای بز زنگوله پا در سالن اصلی تئاتر شهر و...
ـ اجرای نمایش کدو قلقله زن در تئاتر شهر و..
ـ اجرای سیاوش، فرنگیس در جشنواره‌ی جهانی نمایش عروسکی لاهور پاکستان و..
ـ اجرای بازی پسر و گرگ در فرهنگسرای دانشجو، ـ اجرای علی‌بابا و ستاره‌های روشن شهر در دوازدهمین جشنواره ی جهانی نمایش عروسکی تهران و..
ـ تالیف نمایشنامه ی سمک عیار و اجرای آن از ۱۳۹۰/۱/۲۵ تا ۱۳۹۰/۲/۲۵، در تالار مولوی.

برخی از جوایز:

ـ دریافت جایزه‌ی بهترین کتاب سال کودک از بخش ادبیات نمایشی جشنواره‌ی کتاب کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان در سال ۱۳۷۸ برای تألیف نمایشنامه ی بز زنگوله پا.
ـ برنده‌ی جایزه‌ی ناشر ویژه‌ی سال ۱۹۹۹ از جشنواره‌ی جهانی تصویرگران کتاب کودک براتیسلاوا به‌خاطر کتاب بز زنگوله پا.
ـ انتخاب نمایشنامه ی بازی پسر و گرگ به عنوان یکی از آثار برتر نخستین مسابقه‌ی سراسری نمایشنامه نویسی برای کودکان و نوجوانان سازمان فرهنگی هنری شهرداری تهران.
ـ انتخاب علی‌بابا و چهل دزد بغداد به عنوان اثر برگزیده‌ی مسابقه‌ی نمایشنامه‌نویسی دوازدهمین جشنواره‌ی بین‌المللی نمایش عروسکی تهران ـ مبارک. ◘

هنر عروسکی
هرفه من
تجیر
تجیر
تئاتر
کتاب عروسکها
دنیا باد برده

سلام سردار
کتاب عروسکها
دنیا باد برده

ویژه‌نامه‌ی شماره‌ی صفر

پیام هنرمند کاتالونیایی، خوان باشاش
به مناسبت ۲۱ مارچ
روز جهانی تئاتر عروسکی در سال ۲۰۱۲

ترجمه ی نگار ساسانی

خوان باشاش(۱)، نقاش و عروسک‌گردان در نمایش و اجراهایش داستان‌های کوتاه معاصر را با محتوای بصری قدرتمندی بوسیله‌ی نقاشی زنده(۲) ، ویدئو پروجکشن و استفاده از اشیاء روایت می‌کند. گروه او Teatre de la Claca علاوه بر موسیقی‌دانان، بازیگران و رقصندگان با نقاشانی چون خوان میرو و روبرتو ماتا(۳) نیز همکاری داشته و تولیدات هنری خود را در سراسر جهان نمایش داده‌است. وی مدیریت جشنواره‌ی عروسک و تئاتر تصویری بارسلونا(۴) را بر عهده داشته و علاوه بر کارگردانی نمایش‌های بیشماری، در تلویزیون، مد و تبلیغات نیز دست به فعالیت‌هایی زده است.

امروز، روز جشن است.
امروز با سیمایی راسخ روزنامه‌ها را کنار می‌گذاریم، تلویزیون را خاموش می‌کنیم و به احترام هنر و برادری از جای برمی‌خیزیم.
امروز، روز جشن است، ما روز جهانی تئاتر عروسکی را جشن می‌گیریم. ما در این روز نمی‌توانیم اندوه، تنگدستی و حقیقت تلخ رویدادهای ناگواری را که تمام جهان را در برگرفته است، فراموش کنیم و دقیقاً به همین دلیل است که خود را متعهد می‌دانیم که به بزرگداشت شأن آدمی و اشتیاق سیری‌ناپذیر انسان برای زندگی و فائق آمدنش بر بدبیاری و مرگ بپردازیم.
هنر شبیه به نغمه‌ای برای این عزت و شأن آدمی‌ست که با شاعرانگی‌اش پیوسته نسل‌ها، فرهنگ‌ها و اقوام مختلف را به یکدیگر پیوند می‌دهد. هنر است که در میان دیدگاه‌های افراد گوناگون اشتراک ایجاد می‌کند، کسانی که چه خالق باشند و یا تماشاگر، به یک اندازه با حیرت در جستجوی ناشناخته‌ها هستند. هر کار هنرمندانه‌ای همچون برهم زدن ذره‌ای شن در این واقعیت موزون و هماهنگ است.
هنر عروسکی با سرعتی مطلوب به این اهداف نزدیک می‌شود. هر زمان که ما به شخصیتی جان می‌بخشیم گویی بیانیه‌ی استقلال را امضا کرده‌ایم. عروسک همانند کودک نافرمانِ هنرِ تصویر و کلام، تفسیر و روایت، پایبندی به جایگاه شادیَ و مَعصومیت را تحکیم می‌بخشد و همچنین از طرف دیگر ظلم و بیداد را به مبارزه فرا می‌خواند. معصومیت ارزشمند است. معصومیت حامل خلاقیت است و گواه آن آثار ژاری یا کوروساوا، میرو یا آرسنیف و بسیاری دیگر است. برای رویارویی با خشونت، آدمی تنها باید لباس‌ها را آماده کند و ریشخندی بر چهره داشته باشد.
«جانداران در طبیعت همان‌طور زندگی می‌کنند که آب در آب زندگی می‌کند.»(میرچا الیاده)

عروسک هم در تخیل زندگی می‌کند، همچون آب که در آب زندگی می‌کند. سرزمینی که در آن خرد نسبت به قلمروی حیوانات و نباتات، آب و خاک در حاشیه است. تخیل نیروی اندوخته‌ی مردم و قبایل است و عروسک در آنجا مانند پادشاهی آزادانه بازی می‌کند. تجزیه و تحلیل نمی‌کند، مداخله نمی‌کند و کامیاب است.
ویژگی متمایز کننده‌ی انسان و حیوان جان‌بخشی‌ست، اولین جان‌بخشی توسط خدایان صورت گرفت و انسان‌ها را به‌وجود آورد. همانا جان‌بخشی‌ست که ما را به انسان تبدیل کرده است.
(پیتر اسلوتردیک) این اندیشه‌ی فیلسوفانه به کنش اصلی عروسک‌گردان نفوذ کرده‌است: به جسمی بی‌جان زندگی بخشیدن و مردم را گرد این جادو جمع کردن. چند سال پیش، چندی از عروسک‌گردانان این ایده‌ی هوشمندانه را داشتند که سازمانی تأسیس کنند که بتوان در آن تبادلات بین‌المللی را تقویت کرد. یونیما که اکنون به واقعیتی تثبیت‌شده تبدیل گشته و در سرتا سر جهان گسترش یافته‌است، امروزه بیش از هر زمان دیگری ضرورت دارد تا تلاش‌هایی را برای رسیدن به اهداف هنر و شأن آدمی به کار گیرد.
از این‌رو ما خدایان را که این حرفه را به ما عطا کردند شکر می‌گوییم، از نیاکانمان برای ایجاد یونیما سپاسگزاریم، شکوه و جلال هنر تخیل را تجلیل می‌کنیم و به عروسک‌ها درود می‌فرستیم.
دوستان، بیایید از این جشن بزرگ لذت ببریم.

1.Joan Baixas
2.Live painting
3.Roberto Matta
4.Festival de Teatre Visual de Titelles de Barcelona

پرونده ی

تئاتر اسباب بازی

«نمایش های قوطی کبریتی»، لورا هیت، آمریکا، ۲۰۰۸

زندگی درون جعبه

تأملی بر دنیای مینیاتوری

کلودیا اُرنستین(۱)

ترجمه ی : ارغوان استاد حسین خیاط

مقاله ای که می خوانید می توانست به صورت چکیده نیز ارائه یابد چراکه با توجه به حجم آن ممکن است کمی طولانی به نظر برسد اما با توجه به اینکه متأسفانه در زمینه ی تئاتر اسباب بازی هیچ مقاله ی قابل اعتنای تألیفی و یا ترجمه در دسترس نیست. تصمیم بر این شد تا آن را به طور کامل ارائه کنیم چراکه نه تنها به شرح ساده ی یک تاریخچه ی مختصر قناعت نکرده بلکه وجوه بی نظیری از این نوع تئاتر را مورد بررسی قرار داده است و می تواند مورد استفاده ی گروه ها و علاقه مندان قرار گیرد.

(گروه) گریت اسمال ورکس(۲)

هشتمین جشنواره ی بین المللی تئاتر اسباب بازی(۳)

۲۳-۳۱ می،۲۰۰۸ ، نیویورک، بروکلین، انبار سنت آن(۴)

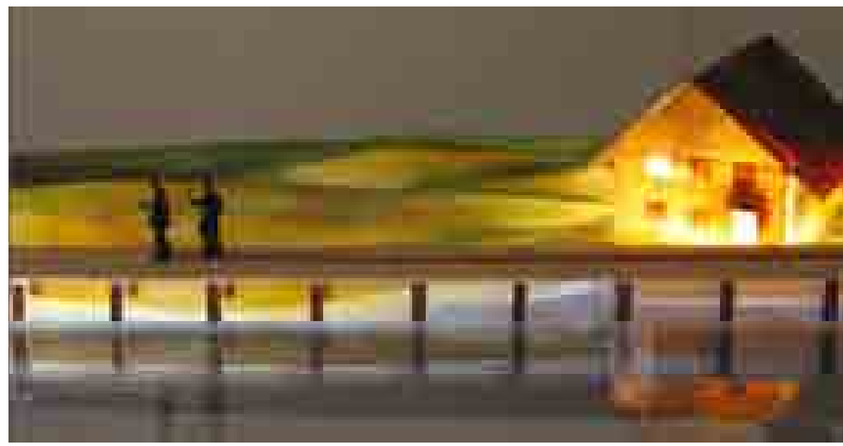
هنر عروسکی در برخی از کشورها، نظیر میانمار (برمه)(۵) و اندونزی، آمیزه ای از زمینه های گسترده تر هنر اجرایی ست که شامل رقص و موسیقی نیز می گردد و با فرم‌هایی اجرایی که ممکن است آن‌ها را دراماتیک‌تر تلقی کنیم همراه می شود. در این کشورها ، مرزبندی میان هنر عروسکی و سایر هنرها، هرگز مثل بافت فرهنگی کشورهای اروپای غربی، دقیق و مشخص نبوده است. حتی بازیگران و رقصندگان، سابقه ی تجربه های اجرایی خود را به سنت های به جا مانده از عروسک های چوبی یا چرمی شان، نسبت می دهند: درهنگام رقص، رقصنده های برمه ای زانو ها و آرنج هایشان را به بیرون خم می کنند(۶) و به این شکل، از حالت رقص های شل و وِل ِعروسک های نخی تقلید می کنند. در موقعیت‌های اجرایی که غالباً رقصندگان را در تقابل با عروسک‌های چوبی قرار می‌دهد رقابتی میان آن ها وجود دارد: برای مثال حالت زاویه دار بازوها و روسری های رنگارنگ جاوه ای(۷)، تقلیدی ست از شمایل عروسک های این کشور. در حالی که در آمریکا و اروپا، تا دوران اخیر، ما به وجود یک مرزبندی مشخص و دقیق میان نمایش عروسکی و تئاتر (صحنه ای) بسیار پر وبال می دادیم. به طوریکه اهل فن بیشتر وقت خود را، به جای کند و کاو در غنا و جنبه های گسترده ی نمایش عروسکی، صرف روشن ساختن تمایز میان آن و تئاتر (صحنه ای) می کردند. پژوهشگران غربی ، نظیر ادوارد گوردون کریگ(۸) ، هنریش فون کلایست (۹) ، یرزی ولترسکی (۱۰) ، پتر بوگاتیرف (۱۱) - که نشانه شناسان مکتب پراگ (۱۲) هستند- و به تازگی استیو تیلیس (۱۳) ،اجرای عروسکی را از اجرای انسانی متمایز می دانند و به همراه هنریک یورکوفسکی (۱۴)، در قلمرو تئوریک راه زیادی را رفته اند تا آنچه اجرای عروسکی را از اجرای انسانی متمایز می سازد، توصیف کنند. دل مشغولی اهل فن به این مسئله باعث خدمات ارزنده ای در دفاع از اجراهای عروسکی شده است که در بسترهای فرهنگی، اهمیت شان نادیده گرفته می شود و به سادگی به صورت همبازی کم ارزشی روی صحنه تلقی می شوند که فقط بازیگر(انسانی) را همراهی می کنند، این امر فضای محدودی را برای بررسی تئوریک هزاران گونه اجرای عروسکی موجود و نیز- اگر بخواهیم سبک بیان و رویکرد زیبایی شناسانه ی ارسطو را به عاریت بگیریم- لذت خاص و ویژه‌ای که هر یک از آن ها به ما می بخشد، باز می کند. البته این گونه نیست که تاکنون کتاب های زیادی درباره ی سنت های فرهنگی تئاتر عروسکی ِبه خصوص ، نوشته نشده و یا نویسندگان و اجراگران، تفاوت های اجرایی میان عروسک های نخی و عروسک های دستکشی را نیآزموده اند و فعالیت هایی از این قبیل صورت نگرفته است بلکه روی هم رفته کمتر، توجهی نقادانه به تفاوت تجربه ی تماشاگر از تماشای انواع اجراهای عروسکی شده است.

اهمیت اختصاص یافتن توجه علمیِ بیشتر به این مبحث، برای من در بسیاری از موارد، به خصوص در زمان بررسی اجراهای معاصر که آمیزه‌ای از شیوه‌های مختلف عروسکی هستند، کاملاً روشن شده‌است. هنرمندانی چون جولی تیمُور (۱۵)، پینگ چونگ (۱۶) و بازیل تویست (۱۷)، مجموعه‌ای متنوع از اشیاء نمایشی را با هم ترکیب کرده‌اند و به همراه فرم‌های رسانه‌ای دیگری، در یک اجرا از آن‌ها استفاده می‌کنند. تحلیل اجرا، در این آثار کمتر به تفاوت صرف میان اجرای عروسکی و انسانی معطوف می‌شود و بیشتر به این سؤال مشخص می‌پردازد که چگونه هر کدام از این واسطه‌های هنری–چه انسان ، شیء و یا پروجکشن (۱۸) باشد، چه دوبعدی باشد وچه سه بعدی، چه شیء‌ای در تلفیق با بازیگر انسانی باشد(مانند چیتاهای صحنه‌ی آغازین شیرشاه (۱۹) اثر (تیمُور) چه(عروسکی)باشد مستقل از عروسک گردانش (برای مثال یک عروسک نخی)– برخی از جنبه‌های منحصربه فرد شخصیت را، متناسب با منظر یا بخش خاصی از داستان، به نمایش می‌گذارند. مثلاً در نمایش شیرشاه، تیمُور از بازیگران زنده با ماسک کمک می‌گیرد، (از آن‌ها) به‌عنوان پیکره‌های سایه استفاده می‌کند و عروسک‌های نسبتاً کوچکی که مستقیماً گردانده می‌شوند را به کار می‌گیرد.

تا یک شخصیت را در لحظات دراماتیک مختلف، به تصویر بکشد و بدین ترتیب جنبه‌های گوناگون همان شخصیت را به ما نشان دهد. این انتخاب‌ها ، هم از علاقه‌ی او به جلوه‌های بصری، نمایشی و حتی سینمایی هر صحنه نشأت می‌گیرد و هم از رویکرد تفسیری او به داستان و درک او از تحول شخصیت در طی آن. منتقدان باید، در مورد چنین آثاری، وجه تئوریک توجه خود را به تفاوت ذات اثرگذار و نیز تجربه‌ی زیبایی شناسانه‌ی هر شیء(۲۰) بر روی صحنه، معطوف سازند و به این درک نائل شوند که چگونه هر کدام از ما به‌عنوان تماشاگر، به طریقی خاص با هر یک از این اشیاء نمایشی ارتباط برقرار می‌کنیم و با آن‌ها درگیر می‌شویم. استفن کاپلین(۲۱)، در مقاله‌ی خود با نام « شجره‌ی عروسک »(۲۲) تمام گونه‌های اشیاء نمایشی را درون یک طیف جا می‌دهد. از نظر کاپلین، تمام اشیاء نمایشی– از ماسک گرفته تا گستره‌ی وسیع اشیاء نمایشی قابل گرداندن صحنه ای (۲۳) – در یک اصل با هم مشترکند مبنی بر اینکه بازیگر از طریق آن‌ها شخصیتی را به نمایش می‌گذارد. یک ماسک، که دقیقاً بر روی صورت قرار داده می‌شود، نسبت به یک عروسک نخی، یا عروسک سایه و یا یک شیء که توسط کنترل از راه دور الکترونیکی یا یک کامپیوتر هدایت می‌شود،به تکنولوژی

در آغاز قرن بیستم، با روی کار آمدن سینما و سپس تلویزیون، این هنر رو به زوال گذاشت. البته ناگفته نماند که در همان اوایل قرن بیستم تئاتر اسباب‌بازی با وجود مردمی بودن به ابزاری آوانگارد برای فوتوریست‌ها و برخی از جنبش‌های هنری پس از آن تبدیل شد. منتقدان باید، در مورد چنین آثاری، وجه تئوریک توجه خود را به تفاوت ذات اثرگذار و نیز تجربه‌ی زیبایی شناسانه‌ی هر شیء بر روی صحنه، معطوف سازند و به این درک نائل شوند که چگونه هر کدام از ما به‌عنوان تماشاگر، به طریقی خاص با هر یک از این اشیاء نمایشی ارتباط برقرار می‌کنیم و با آن‌ها درگیر می‌شویم.

کمتری برای گرداندن و بازی دادن و انتقال حس از طریق آن نیاز دارد. کاپلین کار بازیگر را در تمام این موارد مشابه می‌داند: نشان دادن شخصیت با یک ماده یا عنصر بی جان. دیدگاه کاپلین، برای درک پیوندهای موجود میان فرم‌های مختلف اجرایی و چگونگی ارتباطشان بر روی صحنه از طریق زیبایی شناسی‌ای واحد، بسیار ارزشمند است. دیدگاه او به ما این امکان را می دهد تا عروسک‌های سایه، عروسک‌های نخی، ماسک‌ها و سایر آفریده‌های خلاقه را، بخش‌هایی از یک منظر زیباشناختی جدید ببینیم، که (این منظر جدید) در درون خود، اشیاء نمایشی (مختلف) را، بیشتر وحدت می‌بخشد تا اینکه آن‌ها را به‌عنوان سنت‌های عروسکی مشخصی از هم تفکیک کند، که هر کدام در فضای اجرایی، زیبایی شناسی و جهان تاریخی خود زنده‌اند و هرگز در کنار هم قرار نمی گیرند. به هر حال ، برای اینکه فردی بتواند درک کند که انتخاب هر شیء‌ای، در یک اجرای صحنه‌ای که ترکیبی از اشیاء مختلف است، چه تفاوت‌های جزئی‌ای در پی دارد، باید در



«خاک تشنه‌ی رقصیدن مردم است» ، مارک ساسمن، رابرت روسی، آمریکا، ۲۰۰۸

مورد هر کدام از این اشیاء، تک به تک، از نظر زیبایی شناختی انتقادی فکر کند و به صورت نظری در مورد توان اثر گذاری ویژه‌ی هر یک و چگونگی حضور و اجرایش بر روی صحنه، بیندیشد. این کار در دوران معاصر که هنرمندان اشیاء نمایشی متفاوت را در یک اثر با هم ترکیب می‌کنند، نسبت به گذشته که عروسک‌های نخی، عروسک‌های دستکشی و سایه، کاملاً در چهارچوب قواعد و هنر خود باقی می‌ماندند، بسیار ضروری تر شده‌است. این (اشیاء) متفاوت، در رویارویی‌شان بر روی صحنه،به خاطر وجود تضاد میان‌شان، ویژگی‌های منحصر به فرد یکدیگر را برجسته می‌کنند.

بنابراین، فرصتی نادر و فوق العاده به دست می‌آید تا یکی از جنبه‌های هنر عروسکی را عمیقاً بررسی کنیم. هشتمین جشنواره‌ی بین المللی تئاتر اسباب‌بازی (گروه) گریت اسمال ورکس ،۲۳ – ۳۱ می سال ۲۰۰۸ ، نیویورک، بروکلین، دومبو، در انبار سنت آن، با برپایی سی اجرا، یک نمایشگاه ، دو سمپوزیوم و یک مهمانی شبانه، فرصت‌های بیشماری را برای بررسی یک شاخه‌ی منفرد در رشته‌ی عروسکی، که دارای عروسک‌هایی با اندازه‌های کوچک (اندازه‌های تقریباً مشخص شده‌ای) است، فراهم کرد و نیز موقعیتی فراهم ساخت تا درباره‌ی طرق متفاوتی که این فرم خاص عروسکی، مخاطبش را تحت تأثیر قرار می دهد، بیاندیشیم. واژه‌ی تئاتر اسباب‌بازی بیانگر گونه‌ی خاصی از اجرای شیء محور است و ریشه‌ی آن به قرن نوزدهم باز می‌گردد، زمانی که پیشرفت صنعت چاپ و گراوورسازی، باعث زایش یک نوآوری، یعنی تولید انبوه سرگرمی‌های خانگی شد. تئاتر اسباب‌بازی را «تئاتر کاغذی» نیز می خوانند. چرا که تمام قطعات لازم برای ساخت یک پیش صحنه‌ی اسباب بازی، گروه شخصیت‌های کاغذی و متن نمایش، درون یک کتابچه قابل گنجاندن بود. تمام قطعات، در خانه بریده وآماده شده و برای استحکام بیشتر، قطعات کاغذی بر روی مقوا چسبانده می‌شدند. میله هایی که به شخصیت‌ها وصل می‌شود گرداندن‌شان به هنگام ورود از بالا

«آسمانهای آبی»، ترودی کوهن، رون کلی و کیت کلی، ۲۰۰۸

یا دو سوی صحنه و نیز پنهان شدن‌شان در پشتِ پیش صحنه را آسان‌تر می‌کرد. با (وجود) چنین تئاتری که از یک دسته شخصیت کاغذی و یک خط داستانی تشکیل شده و به آسانی در خانه آماده می‌شد، هر خانواده‌ای می توانست در دل خود، اعضایش را با یک نوع اجرای تئاتری سرگرم سازد که در مقیاسی کوچک نسبت به دیگر تولیدات تئاتری قرار داشت که در آن زمان در حال شکوفایی برروی صحنه‌های حرفه‌ای بود. تئاتر اسباب‌بازی، نمایش‌های عمومی را به فضای خانگی منتقل کرده و آن را به اقتضای این جایگاه جدید (خانه) دگرگون ساخته‌است. درنهایت، ممکن است تلویزیون که درست به اندازه‌ی تئاتر اسباب بازی (در خانه) جا می گیرد، با نیاز کمترش به تلاش و واقع نمایی چندین برابری که به دست می‌دهد، در نابودی تئاتر اسباب بازی در فرم بنیادی‌اش سهم داشته باشد. توان خستگی ناپذیر گروه عروسکی گریت اسمال ورکس که در نیویورک بنیان گذاری شد، در پس هر هشت دوره‌ی جشنواره نهفته‌است و همین توان سبب تولد ققنوس‌وار تئاتر اسباب‌بازی شد و در نهایت آن را به صورت یک فرم هنری معاصر در آورد. از طریق فعالیت‌های این گروه ، تئاتر اسباب‌بازی به واسطه‌ی خواست عمومی و نه خصوصی، دوباره متولد شد و اکنون بیشتر با نوآوری‌ها و نبوغ فردی

زمانی که درون این جعبه‌های (کوچک) جادویی (خیال‌انگیز) سرک می‌کشیم، شبیه به چشم‌چران‌هایی می‌شویم که انگار دزدانه به چیزی که نباید، نگاه می‌کنیم. شاید این رازهای آشکار شده، برای ما نباشند ، اما باز هم نگاه می کنیم و باز هم به ما اجازه‌ی نگاه کردن داده می‌شود.

شناخته می‌شود تا محصولی که به تولید انبوه رسیده‌است. اکنون که تلویزیون و دیگر وسایل سرگرم کننده‌ی جمعی، کاملاً خانه‌ها را به استعمار خود درآورده‌اند، این گروه، تئاتر اسباب‌بازی را دوباره به‌عنوان یک (سرگرمی) پیشتاز در آورده و یک بار دیگر سرگرمی‌های گروهی و زنده(۲۴) (با بهره‌گیری اندک از تکنولوژی) را در حوزه‌ی اجرای عمومی به کار گرفته‌است. اعضای گروه گریت اسمال ورکس– جان بل(۲۵)، ترودی کوهن(۲۶)، استفن کاپلین، جنی رومین(۲۷)، رابرت راسی(۲۸) و مارک ساسمن(۲۹)– علایق مشترک و گروهی‌شان را در دوران کار آموزی در « تئاتر نان و عروسک» یافتند که برای مدت بیش از ده

سال و غالباً با پیتر شومان(۳۰) کار می کردند. تعهد « نان و عروسک» به مشارکت سیاسی، و استفاده اش از مواد در دسترس و کم تکنولوژی و «هنر ارزان»(۳۱) در آثار (گروه) نیز جریان دارد. در سال ۱۹۹۱، این موارد در اولین اقتباس آن ها از نخستین قسمت سریال « تئاتر اسباب بازی وحشت به طور متداول» (۳۲) برای تئاتر اسباب‌بازی، به چشم می خورد و اکنون در یازدهمین دوره ی خود، که موضوعات داستان های سوررئال خود را از اتفاقات روزمره بیرون می کشد، (تأثیر هنر ارزان) ازطریق پیکره های تخت کاغذی، درون یک پیش صحنه ی کوچک تئاتر اسباب بازی آشکار می شود. این روش احتمالاً نشان‌دهنده‌ی این است که اگر چه « تئاتر نان و عروسک» شومان (استفاده) از عروسک هایی با اندازه های بزرگ را رایج کرد که در کارناوال های گسترده ای که گروه برای « سیرک رستاخیز خودمانی» (۳۳) سالانه ی خود در ورمونت به راه می انداخت و در تظاهرات و راهپیمایی‌های سیاسی استفاده می‌شد، اما ادامه‌دهندگان راه شومان می‌بایست از سر دیگر طیف اندازه ی عروسک ها استفاده کنند و به بررسی توان سیاسی نهفته ی (بالقوه) عروسک های کوچک اندازه بپردازند. اجرا های گروه، الهام بخش دیگران نیز بوده است. همین‌طور جشنواره‌ی نیمسالانه‌ی تئاتر اسباب‌بازی شان، درست به اندازه ی اجراها و کارگاه های آموزشی اسپاگتی دینر(۳۴) هر ماهه شان، در رشد محبوبیت تئاتر اسباب‌بازی میان اجراگران و تماشاگران نیویورک مؤثر بوده است.

هر رویدادی در این دوره از جشنواره، با این گروه(گریت اسمال ورکس) شروع می شد که مردم را در سرسرای بسیار بزرگ انبار سنت آن گرد هم می آوردند و آن ها را به خواندن آواز دسته جمعی ملودی اصلی تئاتر اسباب بازی شان که با آکاردئون همراهی می شد،تشویق می کردند. این ملودی ویژگی های منحصر به فرد تئاتر اسباب‌بازی سنتی را برای افراد ناآشنا، آشکار می کرد. در حین خواندن متن زیر، که بر اساس آهنگ یک بازی کودکانه به نام «سر، شونه، زانو ، پا»(۳۵) تنظیم شده بود، همه ی افراد با دست های شان حرکاتی که از دل آهنگ برآمده بود را انجام می دادند:

یه طاقی داره، کوچیک و صافه.
. . . کوچیک و صافه
یه طاقی داره، کوچیک و صافه.
. . . کوچیک و صاااااافه
یه طاقی داره، یه طاق کوچیک، یه طاق صافه، ....
یه طاقی داره، کوچیک و صافه
. . . همینه که هست.

اگر چه گروه، راه درازی را برای آموزش دادن و تأکید بر اصالت و منحصر به فرد بودن بنیان تئاتر اسباب بازی پیموده است، اما همان طور که قبلاً اشاره شد، برخلاف روح خلاقانه ی جشنواره و جریان جدیدی که گروه گریت اسمال ورکس و دیگر گروه ها به آن افزودند، در آثار خلاقانه ای که در این جا ارائه شد، جنبه ی « تولید انبوه» ساختار قرن نوزدهم، به طرز چشمگیری غایب بود. با شکل گیری جشنواره، جنبه ی «تخت» بودن تئاتر اسباب بازی نیز توسط بسیاری از هنرمندان، نادیده گرفته شد. در طی یکی از سمپوزیوم ها، جان بل اشاره کرد در اروپا دغدغه ی پایبندی به جنبه ی تخت بودن تئاتر اسباب بازی، بیشتر دیده می شود، جایی که گروه گریت اسمال ورکس به خاطر به کار گیری یک حجم مدور در صحنه ی تئاتر اسباب بازی شان، توسط یک نفر فرانسوی مورد نقد قرار گرفتند. در آمریکا، ما همواره ارزش بیشتری برای نوآوری قائل بوده ایم تا سنت، مگر در توجیه ستایش گذشته(۳۶). این جشنواره از جذابیت الگوی تئاتر اسباب بازیِ گریت اسمال ورکس و نیز قواعد تئاترِ اسباب بازی استفاده کرد تا گستره ی وسیعی از نمایش های عروسکی کوچک اندازه را به نمایش بگذارد.

آیا همه ی ما ، نمایش های عروسکی کوچک اندازه ی تئاتر اسباب بازی را یکسان و به یک شیوه می بینیم ؟ آیا کاهش اندازه ی اشیاء و جهان ارائه شده بر روی صحنه، به خصوص فضای دو بعدی و تخت تئاتر اسباب بازی، نحوه ی دید ما را دگرگون خواهد کرد؟ این فرم جدید ، چه امتیازاتی دارد و اجرا گران چگونه این ویژگی ها را به کار می گیرند و با آن ها بازی می کنند، به خصوص در دوران حاضر که هنرمندان و اجرا گران مفهوم سنتی و نحوه ی اجرای آن را گسترش داده اند؟ هفته ی پرکار و پر برنامه ی هشتمین جشنواره ی بین المللی تئاتر اسباب بازی گروه گریت اسمال ورکس، سؤال مذکور را ایجاد کرد و در عوض، مثال های بیشماری را برای بررسی آن فراهم کرد.

این دنیای کوچک عروسکی، به طور قطع، تماشاگر را نسبت به سایر اشکال اجرایی، در رابطه ای متفاوت با صحنه قرار می دهد. بزرگتر بودن تماشاگر از دنیایی که در برابر او به نمایش گذاشته می شود، به طور حتم، می تواند باعث نوع خاص مصاحبت و عادات رفتاری بیرونی بین تماشاگر و شیء (۳۷) بشود. قرار گرفتن بر فراز سر عروسک ها، درست مثل نحوه ی ایستادن عروسک گردان ها ،می تواند این حس را القا کند که از جایگاه برتری شاهد نمایش هستیم، حال چه دنیای روی صحنه، بانمک و ناچیز به چشم مان بیاید، چه قابل سلطه و زورگویی، فرقی ندارد. مشکلات و نگرانی های ما ، زمانی که درون این جعبه های کوچک قرار می گیرند، احتمالاً کمتر طاقت فرسا به نظرمان می رسد و بیشتر قابل برنامه ریزی و حتی قابل رفع تلقی می شوند.

جایگاه فوقانی ما ، همچنین ممکن است باعث نوعی واکنش مادرانه شود. ما به فردی بدل می شویم که مادرانه مراقب دنیای ظریف و شکننده ی مقابل خود است. هر حرکت و درخشش (عروسک ها) روی صحنه و حتی سکندری خوردن ها و اشتباهاتی که در اجرا رخ می دهند را، تشویق و حمایت می کنیم. درست مانند پدر و مادری که فرزندشان را تشویق می کنند و برای هر حرکت و تلاش جدید و چشمگیر او کف می زنند. تماشای ضعف ها و حرکات ناقص پیکره های کاغذی ، با تعداد کمی مفصل که شاید داشته باشند و شاید نداشته باشند و امکانات محدود حرکتی آن ها، همه و همه بخشی از لذت تماشای این فرم است. ظرافت و خشکی بدن و حرکات این اجراگران(کوچک) باعث می شود انجام موفقیت آمیز همان چند حرکت محدودی که توانایی اش را دارند، بیشتر حس تمجید و تحسین را (در تماشاگر) برانگیزد تا عیب جویی به خاطر هزاران حرکت و ادا و اطواری که نمی توانند انجام دهند. البته تمام (گونه های) عروسکی ، تا حدی از نظر ادغام انتظار و توقعی که هر عروسکی به وجود می آورد، به خاطر تقابل ذات بی جانش، با جنب وجوشی که عروسک گردان ها به آن ها می بخشند، پیشرفت هایی داشته اند.به این معنی که با وجود اینکه هنر

باله ی سه گانه، اسکارشلمر، باوهاوس

ما تمام تلاش خود را برای نگاه کردن و سر درآوردن به کار می بندیم. هم مجاز هستیم که سرک بکشیم و هم از نگاه کردن به چیزی که بسیار مشتاق سر درآوردن از آن هستیم، باز داشته شده ایم. (گویا) همزمان به درون کشانده می شویم و در عین حال با فاصله نگه داشته می شویم.

عروسک گردان به عروسک ها، اجازه می دهد تا از محدودیت های حرکتی شان فراتر بروند و زنده به نظر بیایند، باز همچون یک شیء (موجود بی جان) جلوه می کنند. ما به این دلیل که به ناتوانی و محدودیت های عروسک ها آگاهیم، از تلاش شان برای تقلید رفتارهای انسانی لذت می بریم. اگر چه بیشتر عروسک های نخی و عروسک های زیبای بونراکوی ژاپنی، با قد سه تا پنج اینچی شان، تمام تلاش خود را به کار می بندند تا هر طور شده رویای دیدن آن ها به صورت یک انسان واقعی را برای ما محقق کنند،اما عروسک های تئاتر اسباب بازی از محدودیت های غیر قابل انکارشان، بهره می گیرند تا به این معجزه ی کوچک (واقعی بودن) دست پیدا کنند.برای مثال داستان« باله ی سه گانه » (۳۸) اثر هان تیرنی(۳۹) و گوتام داسگوپتا(۴۰)- که ماجراهای خلق و درگیری های مالی پشت پرده ی آفرینش قطعه ی باله ی سه گانه (در مدرسه ی) باوهاوس اسکار شلمر(۴۱) را شرح می دهد – پیکره ی رقصندگان کاغذی را در لباس های تجربی شلمر برای قطعه ی نمایشی ،که برای تبدیل بدن انسان به اشکال اغراق شده ی هندسی طراحی شده بودند، نشان می دهد. در نهایت، این پیکره های کوچک کاغذی چسبیده به میله های شان، به جز جارو کردن صحنه ی کوچک از یک سو به سوی دیگر، کار به خصوصی که بتوان آن را رقص نامید، انجام ندادند. شکل های عجیب و غریبی که به سادگی در این اجرا به نمایش در آمده بود، از بعضی جهات با اصل نمایش شلمر که رقصندگانش مجبور به حرکت با لباس هایی بودند که تئاتر اسباب بازی نشان می داد، مطابقت داشت. هیچ کسی نمی توانست توقع شاهکار بزرگتری در زمینه ی مهارت های رقص پردازانه، از این رقصندگان تخت و کوچک داشته باشد و یا آن ها را برای اجرای دست و پا شکسته شان سرزنش کند. درعوض، تماشاگران از دست و پا چلفتی بودن این پیکره ها لذت می بردند و از جلوه های ویژه ی ساده و کم تکنولوژی نورهای رنگارنگ که بر روی پیکره ها تابانده می شد تا در نتیجه، همان پیکره ها بخش های رنگین مختلف باله را به نمایش بگذارند، شگفت زده می شدند.

به همین ترتیب، زمانی که هر شیء کوچک دیگری آن‌طور که باید حرکت نمی کند، به نظر می رسد که تماشاگران با عروسک گردانان که سخت در تلاشند با آن دست و پاهای ناکارآمد عروسک ها، دنیایی خیالی برای ما خلق کنند، بیشتر احساس همدردی می کنند تا اینکه به عیب جویی خصمانه ای بپردازند، که اغلب در مورد اجراهای (صحنه ای) اتفاق می افتد.

تئاتر اسباب‌بازی در تناقض‌ها رشد می کند: ما هم بزرگ هستیم و هم کوچک، هم دانای کل هستیم و هم بی خبر از همه چیز، هم مهمان هستیم و هم مزاحم. و نیز بازی و درگیری بیشتری میان محدودیت های آشکار اجرا و امکانات نامحدود آن در جریان است.

اینکه واقعاً برتری ظاهری‌ای که عروسک های اسباب بازی در نگاه اول (به ما) القا می کنند، که گاهی مادرانه است و گاهی برتری طلبانه یا سلطه جویانه، حقیقت دارد یا نه، اغلب براساس تجارب بعدی در طی نمایش مشخص می شود. معمولاً در تئاتر اسباب بازی، پرده ی ظریفی گشوده می شود تا دنیای درون خود را با تمام پیچیدگی هایش آشکار کند. به محض اینکه بخش های پنهان باز می شوند و افق جدیدی از پشت پیش صحنه نمایان می شود، متوجه می شویم که انگار ما نیستیم که در موقعیت برتری نسبت به این دنیا قرار داریم، بلکه این برتری، از آنِ همان نیرویی ست که اشخاص و فضاهای غیرِ قابل حدس را از چشم ما پنهان می دارد. گویا کسی دستمان انداخته است و حالا بیشتر حس می کنیم مهمانی هستیم که به دنیای جادویی و جدیدی دعوت شده است و هنوز خیلی مانده تا کاملاً کشفش کنیم. ممکن است در مواجهه با اشیاء، کوچک فکر کنیم که دانای کل همه چیزدان هستیم، اما عروسک های اسباب بازی عکس این را به ما نشان می دهند. مانند آلیس در دنیای عجایبش، باید خود را کوچک کنیم تا با دنیایی که براساس قواعد و منطق خود و نه براساس منطق ما می گردد، سازگار شویم. دنیایی که در ابتدا کوچک می نمود، اکنون گسترده و غیر قابل شناخت به نظر می رسد.

زمانی که درون این جعبه های (کوچک) جادویی (خیال انگیز) سرک می کشیم، شبیه به چشم چران هایی(۴۲) می شویم که انگار دزدانه به چیزی که نباید، نگاه می کنیم. شاید این رازهای آشکار شده، برای ما نباشند ، اما باز هم نگاه می کنیم و باز هم به ما اجازه ی نگاه کردن داده می شود. در (نمایش) « خزنده ای زیر گل ها »(۴۳) اثر جنی گیسر(۴۴) و بیل بالو (۴۵)، که به جای اجرا در (سالن) تئاتر، در یک نمایشگاه بر پا شد، هر بار یک تماشاگر به داخل راهنمایی می شد تا در اطراف یک جعبه ی سیاهِ سر پوشیده، پرسه بزند و از راه چشمی های مختلفی که تعبیه شده، درون جعبه (فضای نمایش) را دید بزند. می توانیم پلکان روشن چوبی، سکوها و پیکره های تصویر شده ی به

جان ماک ، در کتاب خود با نام « هنر اشیاء کوچک» -که منحصراً به کاوش در چگونگی مسحورشدن ما در برابر اسباب بازی در هنرهای بصری اختصاص دارد- تأکید می کند که "تجربه ی زیبایی شناختی ما از اسباب بازی مضمونی کاملاً جسمانی دارد... اولا"، در هنگام مشاهده ی اسباب بازی"درک ما از بدنمان و ابعاد بدنمان است که مبنایی برای سنجیدن اندازه ها به دست مان می دهد"سپس ارزیابی زیبایی شناختی ما به "آنچه برای نوع بشر قابل دسترسی ست و بر اساس تجربه ی ما از قابلیت های بدنی مان شکل گرفته"بستگی دارد. در نهایت "هر چه اجسام (در دامنه ی قابل مشاهده بودن) به سمت کوچکتر شدن میل می کنند، بیشتر قوه ی تخیل و ادراک جسمانی ما (از بدن خودمان) را به چالش می کشند."

یاد ماندنی را ببینیم، اما هرگز نمی توانیم به درک روشنی از فضای داخل جعبه برسیم. به نظر می رسد که اشیاء هم پوشانی دارند و مانع دیده شدن یکدیگر می شوند و نورهای درون جعبه بسیار ملایم هستند. ما تمام تلاش خود را برای نگاه کردن و سر درآوردن به کار می بندیم. هم مجاز هستیم که سرک بکشیم و هم از نگاه کردن به چیزی که بسیار مشتاق سر درآوردن از آن هستیم، باز داشته شده ایم. (گویا) همزمان به درون کشانده می شویم و در عین حال با فاصله نگه داشته می شویم. اجرای شیطنت آمیز (گروه) تئاتر ماه رویایی کوچولو(۴۶) که در اصل برای نمایش در یک کارخانه در ناپا ولی(۴۷) در نظر گرفته شده بود-نیز برمضمون چشم چرانی تأکید می کند، اما به طریقی بازیگوشانه تر. نمایش های « ناتالی»(۴۸) (اثر گروه تئاتری ماه رویایی کوچولو) و«بیوه زن»(۴۹) به علت ارائه ی مضمونی اغواگرانه در طول داستان و همچنین به سبب اینکه کاملاً با شیوه ی قرن نوزدهمی طراحی شده اند با الگوی سنتی تئاتر اسباب بازی بیشتر مطابقت می کنند. تئاتر اسباب بازی در تناقض ها رشد می کند: ما هم بزرگ هستیم و هم کوچک، هم دانای کل هستیم و هم بی خبراز همه چیز، هم مهمان هستیم و هم مزاحم. و نیز بازی و درگیری بیشتری میان محدودیت های آشکار اجرا و امکانات نامحدود آن در جریان است.

طاق پیش صحنه و تخت بودن پیکره های کوچک مقوایی یا کاغذی، ما را به خطا به این فکر می اندازد که دنیای پیش روی ما محدود است. اما استفاده از پرسپکتیوی که ارمغانِ دوران رنسانس است، یعنی شیوه ی کاملاً واقع گرایانه ای(۵۰) که از زمان تولدش (۵۱) در قرن نوزدهم، بخش عمده ی فرم (اجرایی تئاتر) بوده است، یکی از اولین راه هایی ست که تئاتر اسباب بازی پیش پای ما می گذارد تا نگاه گذرایی به (جهانی) لایتناهی بیندازیم. نقاشیِ پس زمینه ی مقوایی، نقطه ی گریز را در دور دست ها نشان می دهد. طراحی زاویه دارِ گوشه های صحنه به پرسپکتیو پس زمینه، عمق بیشتری می دهد و نمایش پیکره ها نیز که برای راحتی کار عمق نمایی در اندازه های مختلف بریده شده اند- به این ترتیب که پیکره های بزرگتر، نزدیکتر به جلوی صحنه قرار داده می شوند و پیکره های کوچکتر، با فاصله و دورتر جا می گیرند- در راستای القای پرسپکتیو مصنوعی (صحنه) است. کپه ای از تصاویر پس زمینه و شخصیت های بریده شده (از کاغذ) که در پشت صحنه تلنبار شده اند و در انتظار رسیدن نوبت ورودشان به صحنه هستند، غنای این دنیا را بیشتر آشکار می کند. بسیاری از هنرمندان در جشنواره، با جایگزین کردن نقاشی پس زمینه با صفحه ی نمایشی که تصاویر را به صورت فیلم نشان می دهد و ما

را به عمق غیر قابل پیش بینی تئاتر اسباب بازی می برد، امکان نظر انداختن به دنیای لایتناهی از طریق فضای محدود (صحنه) را بیشتر به کار گرفته اند. در نمایش لینداس(۵۲) که دومین داستان از سه گانه ی(۵۳) آلخاندرو بنیتز(۵۴) و آنا مارتینز(۵۵) است، زنی به اتهام جادوگری به زندان می افتد.دریچه ی میله ای مقوایی، در جلوی پیکره ی کاغذی زن، آشکارا او را زندانی نشان می دهد. اما صحنه ی پشتیِ شخصیت دو بعدی کاغذی، فیلمی از پهنه ی بیکران اقیانوسی را تصویر می کند که زن بعدها به شکلی جادویی با قایقی از میان آب های آن، به سوی آزادی حرکت خواهد کرد. در بخش اول نمایش « دانکن » (۵۶) (یا همان)« پسرکی با پرنده ای در قلب خود »(۵۷) اثر هانتر کازوروسکی (۵۸) ، که رویا نگاره(۵۹)ای از دوران جوانی زندگی دانکن گرنت، که یکی از نخستین نقاشان امپرسیونیست است، صفحه ای در پس زمینه که تصاویر آسمان و آب برروی آن می افتد، سبب می شود حضور همیشگی هنرمند در رویا و تخیل را احساس کنیم. در نمایش «خاک تشنه ی رقصیدن مردم است » (۶۰)، براساس متنی از دابلیو.جی. سبالد (۶۱)، با اجرای مارک ساسمن از اعضای توپولوژیکال مدیا لب(۶۲) و گروه گریت اسمال ورکس نیز از بازتاب تصاویر روی پرده، برای نشان دادن افق نامحدودتر استفاده شده است و این کار تنها با آویزان کردن پرده ای بالای میزی که پیکره های بریده شده بر روی آن قرار داشتند، انجام گرفت.

تقابل میان محدودیت و لایتناهی نیز در مدت زمان اتفاقات تئاتر اسباب بازی دخیل است. با وجود کوتاهی این نمایش ها، که هر یک حدود ده تا پانزده دقیقه است، هرکدام شامل یک سیر کامل داستانی هستند. ویژگی محدودیت (حرکتی)، از طریق ساختار فیزیکی در اجراهای جشنواره ی تئاتر عروسکی اعمال می شود. این تصور که دنیای درون جعبه های روی صحنه، کاملاً خودکفا و تقریباً خود بسنده هستند، فضای جادویی و تخیلی این آثار را دوچندان می کند. تئاتر اسباب بازی تمام عناصر لازم را درون خود دارد. درست مثل «نمایش های قوطی کبریتی»(۶۳) اثر لائورا هیت(۶۴) که درون هر قوطی کبریت کوچک تمام لازم برای افسانه ای که نقل می شود، وجود دارد. زمانی که توجه فوق العاده به جزئیات را می بینیم، ذوق زده می شویم – برای مثال در نمایش «ناتالی» اثر تئاتر ماه رؤیایی کوچولو، درون صحنه ی اجرای نمایش، اتاقک نمایش کوچکتری وجود دارد و عروسک های ظریفی درون آن بالا و پایین می پرند. این جزئیات ظریف، مجدداً مهر تأییدیست بر این احساس که حقیقتاً این جهان کوچک تمام احتیاجاتش و هر آنچه را ما در دنیای بزرگ و پر تجهیزات خود تصور می کنیم، درون خود دارد. به همین ترتیب ما از حرکات ظریف و در عین حال کامل شخصیت ها که احساسات و رفتارهای آشنا در زندگی روزمره – که به صورت خارق العاده ای به ابعادی کوچک در آمده اند- را نمایش می دهند، شگفت زده می شویم.

به هر حال، ما هنگامی که این جهان های کوچک را می بینیم، ذوق زده می شویم چراکه با وجود اینکه کاملاً مجهز نیستند اما تمام قدرت شان را از طریق همین اندازه ی کوچک شان اعمال می کنند تا کم کم در جهان بزرگ ما رخنه کنند. در نمایش های « بی شک ممکن است» (۶۵) اثر گروه گریت اسمال ورکس و «مرد چتری کهنسال»(۶۶) اثر لیک سیمونز(۶۷)، به نظر می رسد که عروسک گردانان، آهسته آهسته، در قالب دنیایی که قرار است آن را هدایت کنند (بگردانند) فرو می روند. در اولی، کت و شلوارها و دامن های رنگ و رو رفته ای به تن دارند که یاد آور فضای شوروی است و در دومی، لباس هایی سیاه به سبک دهه ی ۳۰(۶۸) و کلاه های شاپو، پوشیده اند که با سبک موزیکال « مرد چتریِ کهنسال» همخوانی دارد و عروسک های کوچک و قطعات پر زرق و برق صحنه ای را همراه با همین آهنگ می گردانند. عروسک گردانان در نمایش « بی شک ممکن است»، به همراه همکاران کوچک خود(عروسک ها) نوشیدنی می نوشند تا هم به صحنه ی زنده ی

«داستان دارا و کریشنا»، گوپالان نائیر و پاروائی باول، ۲۰۰۸

برای اینکه فردی بتواند درک کند که انتخاب هر شیء‌ای، در یک اجرای صحنه‌ای که ترکیبی از اشیاء مختلف است، چه تفاوت های جزئی‌ای در پی دارد، باید در مورد هر کدام از این اشیاء، تک به تک، از نظر زیبایی شناختی انتقادی فکر کند و به صورت نظری در مورد توان اثر گذاری ویژه‌ی هر یک و چگونگی حضور و اجرایش بر روی صحنه، بیندیشد. این کار در دوران معاصر که هنرمندان اشیاء نمایشی متفاوت را در یک اثر با هم ترکیب می کنند، نسبت به گذشته که عروسک های نخی، عروسک های دستکشی و سایه، کاملاً در چهارچوب قواعد و هنر خود باقی می ماندند، بسیار ضروری تر شده است. این (اشیاء) متفاوت، در تقابل شان بر روی صحنه، به خاطر وجود تضاد میان شان، ویژگی های منحصر به فرد یکدیگر را برجسته می کنند.

می دارند و با همین کار ساده، در کنش های جاری در صحنه شرکت داده می شوند. پیتر شاورت لوک(۶۹) در اثر خود « افسانه ی جاینت»،(۷۰) هیاهوهای شادمانه ی جشن عروسی پایان نمایش را با فریاد هوراااای بلندی قطع می کند و بازوهایش را بالای صحنه ی کوچک شادمانه، تکان تکان می دهد. آیا واقعاً جشن عروسی درون جعبه نمی گنجد؟ و یا شاید جشن آنقدر بزرگ است که عروسک های کوچک به تنهایی نمی توانند آن را نشان دهند و برای همین از عروسک گردان های شان کمک می گیرند تا آن ها در عوض، تمام شور و شادی شان را نمایش دهند.

مثال آخر، موضوعی مهم و بنیادین را نیز در مورد تئاتر اسباب بازی بیان می کند: در این فرم از اجرا، با وجود اینکه عروسک گردان ها در پشت یا کنار صحنه ی کوچک شان می ایستند، اما به نظر می رسد که نقش قصه گو و یا راوی حقیقتاً اساسی و بنیادی ست. بسیاری از گونه های تئاتر عروسکی عمدتاً بصری هستند و قابلیت استفاده ی زیاد از دیالوگ را ندارند، در حالی که نه تنها استفاده از عنصر روایت در اجراهای این جشنواره فراوان است بلکه این نمایش ها بر پایه ی متن های بسیار پیچیده و ادبی استوار هستند: به این معنا که متن نمایش ها مستقیماً از رمان ها و داستان های نویسندگانی چون بوریس و آرکادی اشتروگاتسکی(۷۱)، دابلیو.جی.سبالد، ایزاک بای بل(۷۲) و امی بندر(۷۳) گرفته می شود. به نظر می رسد که این دنیاهای کوچک، برای کامل شدن به راوی نیاز دارند و اغلب قصه گو به اندازه ی عناصر روی صحنه مورد توجه قرار می گیرد. اجرای نمایش« تمدن و دریا»(۷۴) که توسط گروه عروسک گردانان (۷۵) اجرا شد، اهمیت راوی را در تئاتر اسباب بازی بسیار زیبا،نشان می دهد. در این نمایش،سه راوی زن با هم کار می کنند و هر کدام یکی از سه شخصیت زن قصه –که اهل نانتوکت(۷۶) هستند و با ملوانانی ازدواج کرده اند– را معرفی می کنند و قصه را پیش می برند. سه راوی، به همان اندازه که نقش شخصیت ها را بازی می کنند، عناصر صحنه ای را نیز می گردانند و پیکره های کاغذی را جلوی آن ها بازی می دهند. در چنین اثری، پیکره ها وتصاویر اسباب بازی، کاملاً در خدمت تصویری کردن قصه قرار می گیرند و در عین حال برای زبان و روایت جای کافی می گذارند تا نقش خود را ایفا کنند و مورد توجه قرار گیرند. شاید با بزرگتر شدن اجسام (صحنه ای)، وقتی قدم به عقب می گذاریم و به آن ها نگاه می کنیم، بیشتر به چشمانمان متکی می شویم تا گوش هایمان. تئاتر اسباب بازی به خاطر داشتن ویژگی تخت بودن و اتکای زیاد به راوی، بسیار به قصه گویی تصویری(۷۷) نزدیک است. در این فرم اجرایی، قصه گو از مجموعه ای از تصاویر نقاشی شده استفاده می کند تا قصه را با تصویرسازی همراه سازد.

جان ماک(۷۸)، در کتاب خود با نام « هنر اشیاء کوچک»(۷۹)–که منحصراً به کاوش در چگونگی مسحورشدن ما در برابر اسباب بازی در هنرهای بصری اختصاص دارد– تأکید می کند که" تجربه ی زیبایی شناختی ما از اسباب بازی مضمونی کاملاً جسمانی دارد... اولاً "در هنگام مشاهده ی اسباب بازی" درک ما از بدنمان و ابعاد بدنمان است که مبنایی برای سنجیدن اندازه ها به دست مان می دهد" سپس ارزیابی زیبایی شناختی ما به" آنچه برای نوع بشر قابل دسترسی ست و بر اساس تجربه ی ما از قابلیت های بدنی مان شکل گرفته"بستگی دارد. در نهایت" هر چه اجسام (در دامنه ی قابل مشاهده بودن) به سمت کوچکتر شدن میل می کنند، بیشتر قوه ی تخیل و ادراک جسمانی ما (از بدن خودمان) را به چالش می کشند."

اگر این اظهارات در مورد هنرهای بصری درست باشد، در مورد هنرهای اجرایی، به خصوص آثار تئاتر اسباب بازی که اجراگران انسانی همیشه در صحنه حاضرند و همگام با پیکره های کوچکی که می گردانند در تکاپو هستند، دو چندان مصداق دارد. همان طور که استیو تیلیس به آن اشاره می کند زمانی که اندازه ی عروسک ها کوچک می شود، بر دو قطبی که در تئاترعروسکی همیشه به آن آگاه هستیم یعنی عروسک و عروسک گردان، تأکید بیشتری می شود. و حتی زمانی که از حالت مدور و سه بعدی به حالت تخت در می آیند و در نتیجه فضای کمتری اشغال می کنند، بر این وجهه ی دوگانه تأکید بیشتری می شود. ما به سبب مقایسه ی ناخودآگاه و مداومی که میان هشیاری بدنی و حافظه ی جسمی مان از یک سو و حرکات بدنی و حالات پیکره های دنیای کوچک روی صحنه ی تئاتر اسباب بازی از سوی دیگر انجام می دهیم، از تشخیص فاصله ی میان "خودمان و عروسک ها" لذت می بریم. تا آنجا که به خاطر عروسک ها تخیل مان را به کار می بندیم تا تمام ابعادی را که کم دارند، به آن ها ببخشیم و از این طریق به همبازی های کوچک مان نزدیک شویم و فاصله ی میانمان را پر کنیم. چنین همسویی و همراهی با شخصیت ها، باعث می شود ما خود را در موفقیت های اجرایی آن‌ها سهیم بدانیم. به طوریکه حاضریم تمام پیروزی های کوچک شان را با آغوش باز بپذیریم. نمایش مهارت های بیشتر از جانب شخص هنرمند در خلق و اجرای ماجراها، ما را به شگفتی می اندازد. هنر عروسکی، به طرز گمراه کننده ای ساده به نظر می رسد. اما با آشنایی بیشتر، جذابیت پدیدارشناختی پیچیده ای به ما عرضه می کند. تئاتر اسباب بازی با امکانات و توانایی‌های رو به رشدی که در بستر معاصر خود به دست می دهد، روز به روز نزد هنرمندان و تماشاگران، مهم تر جلوه خواهد کرد. ◘

1.Claudia Orenstein
2.Great Small Works
3.Toy Theater
4.Foyer of St. Ann's Warehouse
5.Myanmar(Burma)
6.Akimbo در وضعیت نشسته ی چهار زانو، به حالت پاها و قرار گرفتن (آرنج ها و زانو ها به صورت زاویه دار به سمت بیرون گفته می شود)م
7.Javanese
8.Edward Gordon Craig
9.Heinrich von Kleist
10.Jiri Veltrusky
11.Petr Bogatyrev
12.Prague
13.Steve Tillis
14.Henryk Jurkowski
15.Julie Taymor
16.Ping Chong
17.Basil Twist
18.Media projection
19.The Lion King
20.Object
21.Stephen Kaplin
22.A Puppet Tree
23.Manipulated stage objects
24.Live
25.John Bell
26.Trudi Cohen
27.Jenny Romaine
28.Robert Rossi
29.Mark Sussman
30.Peter Schumann
31.Cheap art
32.Toy Theater of Terror as Usual
33.Domestic Resurrection Circus سیرک رستاخیز : خودمانی، تئاتر تجربی از استانیسلاوسکی تا پیتر بروک. ۱۶۱
34.Spaghetti-dinner performances and work-shops
35.Head, Shoulders, Knees, and Toes
36.Nostalgia
37.Object
38.Das Triadisches Ballet
39.Hanne Tierney
40.Gautam Dasgupta
41.Oskar Schlemmer
42.Voyeurs
43.The Reptile under the Flowers
44.Janie Geiser
45.Bill Ballou
46.Little Blue Moon Theatre
47.Napa Valley
48.Natalie
49.The Widow
50.Trompe l'oeil: خطای دید .
51.naissance
52.Leyendas
53.trilogy
54.Alejandro Benitez
55.Ana Martinez
56.Duncan
57.The Boy with a Bird in His Heart
58.Hunter Kaczorowski
59.Dreamscape تصویری رویایی
60.Soil Desire People Dance
61.W.G.Sebald
62.Topological Media Lab: آزمایشگاهی تحقیقاتی در دانشگاه کانکوردیا که به بررسی تأثیرات رسانه ها بر دنیای امروز و واکنش انسان در برابر آن ها می پردازد.
63.The Matchbox Shows
64.Laura Heit
65.Definitely Maybe
66.The Old Umbrella Man
67.Lake Simons
68.1930s-style
69.Peter Schauerte-Luke
70.The Giant's Tale
71.Boris and Arkady Strugatsky
72.Isaac Babel
73.Aimee Bender
74.Civility and the Sea
75.The Puppeteer's Cooperative
76.Nantucket
77.Picture-storytelling
78.John Mack
79.The Art of Small Things

منبع:
theater, Volume 39 (3) Duke University Press – Jan 1, 2009

این دنیای کوچک عروسکی، به طور قطع، تماشاگر را نسبت به سایر اشکال اجرایی، در رابطه ای متفاوت با صحنه قرار می دهد. بزرگتر بودن تماشاگر از دنیایی که در برابر او به نمایش گذاشته می شود، به طور حتم، می تواند باعث نوع خاص مصاحبت و عادات رفتاری بیرونی بین تماشاگر و شیء بشود. قرار گرفتن بر فراز سر عروسک ها، درست مثل نحوه ی ایستادن عروسک گردان ها ،می تواند این حس را القا کند که از جایگاه برتری شاهد نمایش هستیم، حال چه دنیای روی صحنه، بانمک و ناچیز به چشم مان بیاید، چه قابل سلطه و زورگویی، فرقی ندارد. مشکلات و نگرانی های ما ، زمانی که درون این جعبه های کوچک قرار می گیرند، احتمالاً کمتر طاقت فرسا به نظرمان می رسد و بیشتر قابل برنامه ریزی و حتی قابل رفع تلقی می شوند.

موزه موقتی تئاتر اسباب بازی، گریت اسمال ورکز، آمریکا، ۲۰۰۸

«احتمالاً قاطعانه»، جان بل به همراه لاریسا هاریس، جسیکا رایلن و جنی رومین، ۲۰۰۸

«آسمانهای آبی»، ۲۰۰۸

«خزنده ای زیر گل ها»، جنی گیسر

خط افق در میکرو تئاتر

یادداشتی از مهدی کوشکی

شاید طراحی صحنه اولین جایگاه امن برای یک بازیگر روی صحنه‌ی تئاتر باشد، همان‌طور که معماری و محیط زندگی انسان درعین تأمین امنیت، برملا کننده‌ی تمام وجوه انسان از نوع اقلیم گرفته تا خواسته های زیبایی شناسانه اش است. حال اقلیم ما در تئاتر چیست جز نشانه هایی که متن به ما پیشنهاد می دهد تا ما خود را عرضه کنیم. مثلاً متن می گوید که من یک ساختمان مجلل می خواهم و ما به متن پیشنهاد می دهیم که می شود با نشانه ای کوچک آن ساختمان مجلل را نشان داد و شاید متن پیشنهاد خلاء به ما می دهد و ما در انباری تئاتر را اجرا می کنیم، گاهی هم قرائت، خود تنها پیشنهاد متن است و بس و غیر از همه ی این ها جور دیگری نیز می شود به صحنه و تئاتر نگاه کرد. در واقع این موضوع در تقابل با میزانس‌های سه بعدی معمول صحنه همه چیزش واقعی ست ولی واقعیتی ست که ما نشانه هایش را تعریف می کنیم. مثل این واقعیتِ صحنه ای که دیواری از سقف خارج می شود و یا کفِ زمین باز می شود و چیزی بالا می آید، همه ی این ها نگاه مرعوب شده ای می–خواهد، تماشاگرانی که با چشمان باز و از پایین، صحنه های بزرگ با ابعاد پیچیده را تماشا می کنند، اما شاید در میکرو تئاتر خط افق از دو سو تعریف می شود، نگاهی از بالا و نگاهی از پایین که بزرگ شده ی همان اشیاء کوچک را نظاره گر است. به هرحال هر چیز بزرگی از زاویه ای، کوچک هم هست کافی ست که خط افق خود را تغییر دهیم، می بینیم که چندان هم خوفناک نیست، همان طور که کودک با اسباب–بازی تعادلش را نسبت به کوتاه بودنش در دنیای بزرگان جبران می کند. شاید اولین چیزی که میکرو تئاتر به ما می دهد جداسازی باشد و هویت های جدا شده از هم در یک کل واحد، نکته ی دیگر در میکرو تئاتر شاید این باشد که در تئاتر هدایت از درون انجام می شود چراکه کارگردان حداقل دیگر در حین اجرا نمی تواند چیزی را تغییر دهد اما در میکرو تئاتر به مانند نمایش عروسکی کنترل از بیرون انجام می شود و حداقل این امکان بالقوه وجود دارد که چیزی تغییر کند. در پایان باید گفت که میکرو تئاتر با همه ی تفاوت ها و شباهت هایش به تئاتر و عنوان هایی مانند تئاتر کاغذی، تئاتر اسباب بازی، تئاتر دیجیتال، یک پدیده ی نو ظهور نیست بلکه نگاهی دوباره به امکانات صحنه، نورپردازی، نمایشنامه نویسی در ابعاد کوچک و امکان بروز خلاقیت با ابزارآلات دم دستی و شاید هم پیچیده و دیجیتال باشد.

میکرو تئاتر

گفت و گو با حسن معجونی به بهانه ی مروری بر اجراهای میکرو تئاتر

مارال کریمی، عاطفه احمدی

جدید ترین پروژه ی گروه تئاتر «لیو» با نام «میکرو تئاتر» پروژه ای پژوهشی – اجرایی ست که مبتنی بر تولید نمایش نامه از ادبیات داستانی می باشد. در این پروژه هر یک از اجراها با ساخت ماکت نمایش همراه است به گونه ای که ماکت صحنه بر اساس یکی از سالن های حرفه ای موجود، ساخته می شود. اجرای «میکرو تئاتر» در اندازه ی ماکت با استفاده از ویدئو پروجکشن همراه با نمایش نامه خوانی به عنوان نریشن روی تصویر صورت می گیرد و اهداف آن عبارت است از:

- تمرکز بر سویه ی اجرا و تاکید بر وجه بصری اجرا
- تولید متون نمایشی از روی ادبیات داستانی
- شناسایی ظرفیت های نمایشی ادبیات داستانی
- گذر نمایش نامه خوانی از قرائت صرف به قرائت اجرا

• به نظر می‌رسد اجراهای میکروتئاتر در امتداد رویکرد پژوهشی گروه لیو قرار می‌گیرند، حتی اگر تا اینجا شاهد نشست‌ها و ورک‌شاپ‌ها نبوده‌ایم اما در شروع با ایده‌ای پژوهشی روبروییم. این موازی بودن اجرا و پژوهش عموماً باعث پر رنگ شدن وجه تجربی می‌شود. شما همزمانی پژوهش و تجربه را تا چه حد ضروری می دانید؟

پژوهش لازمه‌ی کار است بخصوص برای گروه‌هایی که به‌صورت ثابت کار می‌کنند. همیشه در گروه باید اتفاقی بیافتد که آدم‌ها به‌روز شوند. چرا که بعد از مدتی شاید مثل خیلی چیزهای دیگر که تبدیل به اتفاقی روزمره و دم‌دستی می‌شوند، برای یک گروه هم این اتفاق بیافتد. ضرورت پژوهش حتی برای یک گروه ثابت خیلی بیشتر از گروه‌های اجرایی دیگر است. ما همیشه رویکرد آموزشی هم داشتیم و در عین حال فکر می‌کنیم که در حیطه‌ای قدم می‌گذاریم که ناشناخته است، مانند همین اجراهایی که میکرو تئاتر داشته، در مقایسه با این پروژه، فستیوال مونولوگ‌های لیو تا حدودی تعریف پیدا کرده است. میکروتئاتر نیاز دارد که ما در کنار اجرا اگر از واژه‌ی تئوری استفاده نکنیم اما باید به اصولی برسیم. در کنار اجرا نیاز داریم که به جستجو بپردازیم تا بدانیم که در کجا حرکت می‌کنیم وچه اتفاقی قرار است بیافتد. سؤال‌هایی پیش می‌آید و دغدغه‌هایی که تمام مدت برای ما وجود دارند، کم کم باید در فضایی قرار بگیریم که بتوانیم تجربه کنیم و در عین حال پشتوانه ای تئوریک نیز داشته باشیم.

زمانی که میکروتئاتر را شروع کردیم این فرم برای خود من هنوز هیچ تعریفی نداشت اما به دنبال راهی برای صحبت از آن بودم و شروع به پرداختن به شکل‌هایی کردم که به آن نزدیک بودند. در نشریه‌ای که گروه لیو منتشر می‌کند مباحثی که شاید با این فرم نزدیکی داشتند مانند تئاتر کاغذی یا تئاتر اسباب‌بازی و حتی تئاتر اشیاء را مطرح کردیم. سعی کردیم با مطرح کردن این تئوری‌ها بخشی از دغدغه‌های‌مان را در آن‌ها بیابیم. می‌خواهیم به تعریفی برسیم. تعریف باعث می‌شود که چارچوب مدیوم و این‌که چه اتفاقی قرار است برایش بیافتد، مشخص‌تر شود.

• تصور دنیاهای امکان‌پذیر برای هر متنی همیشه جذاب و وسوسه‌کننده بوده، چه برای هنرمندی که در اجرا آن را تحقق می‌بخشد، چه برای مخاطبی که شاهد عینیت یافتن آن است، در میکروتئاتر این تجربه‌ی جدید و تصور دیگر از متن اتفاق می‌افتد ولی به نظر می‌رسد فراتر از تحریک و ذوقی اولیه نرفته و در حد یک تجربه‌ی ناکامل باقی می‌ماند، شاید بتوان گفت به همین ذوقی که از کشف یک فرم جدید داریم اکتفا کردیم و قرار نیست انتظار اثری ماندگارتر و جدی‌تر داشته باشیم. با وجود اشاره‌ی خودتان به وجه تجربی و نداشتن تعریف، این موضوع را صرفاً با توجه به چند اجرای پیشین چطور می‌بینید؟

به نظرم هنوز چیزی جا نیافتاده است. همان‌طور که گفتم در شروع تعریف خاصی نداشتیم البته نه هیچ تعریفی ولی خب به نظرم دلیلی ندارد که وقتی با مدیومی روبرو می‌شویم حتماً از همان ابتدا بدانیم که دقیقاً از آن چه می‌خواهیم. هر اجرا حال و هوای خاص خود را داشت. برای مثال اجرای من و اجرای مهدی کوشکی هیچ شباهتی با یکدیگر نداشتند هرچند که متن‌های هر دو کار از یک نویسنده، امیر احمدی آریان بود ولی در دو اجرا دو فضای کاملاً متفاوت می دیدیم و حتی کار دیگر خود من ابرِ صورتی کاملاً در فضای تصویری دیگری بود. من در این اجراها چندان به شکل و فرم نمی‌پردازم، بیشتر با این کار دارم که ظرفیت‌های متن را بشناسم و بدانم به کجا می‌تواند برسد.

• اتفاقاً اینجا بیشتر مسئله‌ی متن مورد نظر بود، این عینیت نیافتن متن و اینکه شاید احساس شود تجربه و کشف فرم ممکن است اهمیت متن را به خطر بیاندازد.

شاید حتی اگر فرم جدیدی هم نداشته باشیم این موضوع پیش بیاید. به نظرم این فرم باید متن خودش را داشته باشد. من نه می‌خواهم از داستان صحبت کنم و نه از درام، من فکر می‌کنم ما هنوز به متن مورد نظرمان هم نرسیده‌ایم.

نمایشنامه مبتنی بر دیالوگ است اما وقتی از داستان حرف می‌زنیم با تصویرسازی از نوعی دیگر روبروییم، اینجا به نظرم باید چیزی بین این‌ها وجود داشته باشد، در این حیطه هم همچنان در حال تجربه‌ایم. در همین متن‌ها بعضی در تبدیل شدن از داستان به نمایشنامه موفق بوده‌اند و بعضی نه، اما مشکل اینجاست که در این فرم عروسک نداریم بلکه با شیء طرفیم و یک سری تصویر، حال باید بفهمیم دیالوگ در کجا قرار می‌گیرد.

• با توجه به تمرکز میکروتئاتر بر ادبیات داستانی معاصر و کشف ظرفیت‌های پنهان نمایشی آن که اتفاقاً نیاز به این جریان نیز به شدت احساس می‌شود، به نظر می‌رسد همان‌طور که خودتان هم اشاره کردید با توجه به چهار اجرا ، در پروسه‌ی اقتباس شاهد حرکت به سمت ادبیات شنیداری هستیم تا نمایشنامه خوانی، غالب متن‌ها تبدیل به مونولوگ شده‌اند. حال این سوال مطرح می‌شود که آیا ظرفیت متون داستانی در همین حد بوده‌است؟ یا اینکه این فرم اجرایی ذاتاً بستری مناسب برای نمایشنامه‌ی دیالوگ‌محور نیست و می‌توان انتظار این را داشت که هر چه پیش‌تر رود به متنی با مختصات جدید برسد؟

بله فکر می‌کنم باید به مختصات جدیدی برسیم اما هنوز این اتفاق نیافتاده است. اگرچه در کل من فکر می‌کنم وقتی از متن صحبت می‌کنیم نهایتاً از اجرا حرف می‌زنیم. در واقع چیزهایی که می‌بینیم، چیزهایی که شنیده می‌شود و مجموعه‌ی این‌هاست که متن را می‌سازد ولی اگر بخواهیم متن را از فرم جدا کنیم همان‌طور که گفتم هنوز به آن نرسیده‌ایم و در حال آزمون و خطا هستیم و هنوز تصوری از چگونگی ساخته شدن آن ندارم. کار ما فقط با یک چهارچوب برای صحنه شروع شد که حالا در اجرای بعدی اصلاً آن را هم نداریم و اجرا فقط با شیء و دوربین شکل می‌گیرد. درواقع نیازمند تجربه‌ی هم‌زمان در دو حوزه‌ی متن و اجرا هستیم.

• تمرکز بر ادبیات داستانی معاصر به چه انجامیده‌است؟ جدا از گفته‌ی خودتان که باید به متنی درخور برای این فرم رسید اما با توجه به اینکه استفاده از ادبیات داستانی معاصر یکی از شرایط اصلی اجراها قرار داده شده، این موضوع چه نتیجه‌ای به دنبال داشته است؟

این شرط به این دلیل نبود که ما قرار بر این داشتیم که ادبیات داستانی معاصر را بررسی کنیم. این موضوع بیشتر بهانه‌ای برای شروع بود، چرا که ما در اینجا با شیء سر و کار داریم و دیالوگ دیگر نمی‌تواند چندان مهم باشد و توصیف و چیزهای دیگر جایگزین می‌شوند و در اینجاست که پرداختن به قصه مهم‌تر از پرداختن به نمایشنامه می‌شود.

• به نزدیکی میکروتئاتر با فرم‌هایی مثل تئاتر اسباب‌بازی و اشیاء اشاره کردید. در تمامی این فرم‌ها شاهد حضور عروسک و تکنیک‌های مختلف عروسک‌گردانی هستیم، اما در میکروتئاتر به نوعی می‌توان گفت ما با پاپت و عروسک روبرو نیستیم، نه از عروسک و نه از تکنیک‌هایی که منجر به کاراکتر بخشیدن به آن می‌شود خبری نیست. در واقع می‌توان گفت مخاطب بیشتر با چیدمانی از فیگورها روبروست. آیا ایده‌ای پشت این انتخاب بوده‌است؟ این ویژگی باعث ایجاد چه قابلیت‌ها یا محدودیت‌هایی در اجراها شد؟

این موضوع در وهله‌ی اول به ایده‌های اولیه‌ام درباره‌ی اجرا برمی‌گردد، قصد من این نبود که به یک فضای

ماکت برای ما عین ایده است. ایده‌ای که هنوز اجرایی نشده‌است اما حالا به‌طور مستقل و با قطعیت وجود دارد. چیزی که حالا با همین ابزارها یعنی یک ماکت و یک دوربین برای ما به یک اتفاق کامل تبدیل شده است.

برسم اگرچه ممکن است این اتفاق بیافتد ولی ما در حال حاضر تنها در مورد این چند اجرا صحبت می‌کنیم و آن‌ها هستند که محدوده‌ی تعریف‌های ما را مشخص می‌کنند. فضای ماکتی فضای مورد علاقه‌ی من است، فضایی که در بعضی از کارهای صحنه‌ای من هم حضور داشته اما حالا از دل آن ها بیرون آمده است. فضایی که فاقد شخصیت و کاراکتر با تعریف‌های معمول است. در اینجا اشیاء و چیدمان‌ها اهمیت دارند و بر مبنای همین‌هاست که قصه‌ها را انتخاب می‌کنم و تعمدی در حذف حرکت نبوده است، البته قصدمان

هم این نبوده که در کل به‌سراغ عروسکی نرویم. موضوع این است که ایده‌ی اولیه، ایده‌ی ماکت بود.

در شروع به من پیشنهاد نمایشنامه‌خوانی در فرهنگسرای ارسباران داده شد اما فرم نمایشنامه‌خوانی برای من جذابیتی نداشت. می‌خواستم که کمی پیش‌تر برویم و از فضای نمایشنامه‌خوانی به قرائت-اجرا برسیم. تصمیم گرفتم فضایی تجربی خلق کنم، نه از این منظر که کارهایی انجام می‌دهیم که تابه‌حال صورت نگرفته بلکه هدف این بود که پروسه‌ی تمرین را به روی صحنه بیاوریم. وقتی بازیگران در تمرین من متن را می‌خوانند، ماکت هم حضور دارد و من به وسیله‌ی آن توضیح می‌دهم که چه اتفاقی قرار است بیافتد. اول قرار بود همین پروسه به روی صحنه آورده شود، یعنی نمایشنامه‌ای را از دل ادبیات داستانی بیرون می‌کشیم، اول از همه به این دلیل که به چیزهای جدیدی در حوزه‌ی ادبیات نمایشی دست پیدا کنیم و این‌که می‌خواستم این فضاها تنها شنیداری نباشد و دیداری هم بشود یعنی آن را به ماکت تبدیل کنیم درست مانند چیزی که قرار است اجرا شود. اما وقتی داستان را خواندم متوجه شدم که ایده‌ی طراحی صحنه برای تئاتر کاملاً در حال حذف شدن است. اولین داستانی را که خواندم داستان حشره بود، بعد از آن حس کردم که نیازی به این ایده ندارم و در واقع ایده‌ی اولیه‌ام در حال تغییر شکل بود و از فرم ماکتی به سمت نوعی از چیدمان حرکت کردم.

• در میکروتئاتر مخاطب بیشتر با تصویری دو بعدی روبروست. در واقع این موضوع در تقابل با میزانس‌های سه بعدی معمول در تئاتر است شاید این فرم را بیشتر بتوان به پرده‌خوانی یا حتی فوتوفیلم نزدیک دانست.

شاید به این ها نزدیک باشد اما نمی توانم دقیق بگویم. من این روزها نمی خواهم از این فرم تعریف مشخصی داشته باشم چراکه در حال تجربه هستیم تا اثری کامل شود. اثری کامل و مستقل. نمی‌گویم داستان است، نمایشنامه‌خوانی است یا پرده‌خوانی. از این تعریف‌ها دوری می‌کنم.

• منظورمان بیشتر نزدیکی میکرو تئاتر به این فرم‌هاست نه به این معنی که به دنبال تعریف مشابهی باشیم.

بله به این فرم‌ها نزدیک است البته من بیشتر به دلیل زنده کردن اتفاق، دوربین را به اجرا وارد کردم. ایده را از اینجا گرفته‌ام که وقتی یک ماکت را در فضایی تصویری قرار می‌دهی ناخودآگاه زنده و مستند می‌شود یا حتی خود عروسک، وقتی از عروسک عکس گرفته می‌شود، زنده‌تر به نظر می‌رسد. از این طریق به نوعی اجراها به مدیومی چندوجهی تبدیل شدند. برای مثال به‌خاطر وجود ویدئو، شاید بتوان آن‌ها را ویدئوآرت هم قلمداد کرد.

• شما در شماره‌ی اول ماهنامه‌ی میکروتئاتر به معرفی تئاتر اسباب‌بازی پرداخته‌اید، این نوع تئاتر ویژگی‌های بارزی دارد.

برای مثال وجه نوستالژیک، بهترین توضیح برای آن هم شاید همان اشاره‌ی بودلر به تجربه‌ی کودک با اسباب‌بازی‌ست که آن را به‌عنوان اولین تجربه‌ی اصیل وغیرقابل تکرار در برخورد با اثر هنری می‌داند. پس این وجه نوستالژیک دقیقاً از همین مواجهه می‌آید که همواره در ذهن هست. در واقع هر شیء‌ای به‌خاطر مقیاس کوچک اسباب‌بازی نیست چون نیاز به مواجهه‌ی پیشین من دارد. از این گذشته تئاتر اسباب‌بازی با توجه به پیشینه‌ی تاریخی‌اش قائم به ذات اسباب‌بازی قلمداد می‌شود ولی ما در اینجا این تاریخچه را نداریم و در اجراهایی که

تاکنون دیده‌ایم هم حساسیتی در انتخاب اشیاء از این منظر دیده نمی‌شود، به نظر می‌رسد بیشتر به تئاتر ابژه یا تئاتر اشیاء نزدیک می‌شویم. آیا این جنبه از طرف شما به‌طور کامل کنار گذاشته شده است؟

در بعضی مواقع این موضوع وجود داشته است. برای مثال وقتی به عکس‌های دیوید لوینتال می‌پرداختم ایده‌اش که از یک وجه نوستالژیک برخوردار است برایم خیلی جذاب بود ولی این وجه را من نیستم که دیکته می‌کنم بلکه خوانش من از متن است که آن را با خود می‌آورد، در جایی ممکن است به آن برسم و در جایی دیگر نه. اگر متن این بستر را فراهم کند سعی می کنم از این قابلیت استفاده کنم اما از ابتدا به‌سراغ آن نمی روم.

• تئاتر اسباب‌بازی و احیای دوباره‌ی آن همواره مورد توجه گروه‌هایی بوده که با مضامین اجتماعی سروکار داشته و منشی رادیکال داشته‌اند. در واقع به نظر می‌رسد انتخاب تئاتر اسباب‌بازی و این مقیاس بسیار هوشمندانه صورت گرفته است، حتی اگر از ارزانی آن و اینکه با آگاهی سراغ امکانات محدود رفته اند -چرا که توده را در بر می‌گیرد- بگذریم، این موضوع که دیدن واقعیت در مقیاسی کوچک و سلطه‌ی مخاطب و هنرمند بر آن باعث کم اهمیت شدن واقعیت‌های تولیدشده می‌شود، خود به نوعی راهی‌ست برای نقد اسطوره‌های مدرن، پس در اینجا فرم و نظریه به خوبی درهم تنیده شده‌اند. اما در میکروتئاتر ما با بزرگ‌نمایی تصویر روبروییم، این بزرگ‌نمایی ابزار مناسبی برای این نظریه نیست، البته لزومی هم بر هم‌خوانی این اجراها با این نظریات نیست اما ممکن است برای مخاطب این‌طور به‌نظر برسد که این مقیاس کوچک را ضعف و نقصی دانسته‌ایم و در پی رفع آن دست به بزرگ‌نمایی زده‌ایم.

بله، شاید این اتفاق بیافتد، خود من هم به این موضوع فکر کردم. درواقع این خطر وجود دارد و نگران بودم که مخاطب گمان کند چون مقیاس کوچک است دست به بزرگ‌نمایی زده‌ایم، در حالی که همان موضوعی که از آن صحبت کردیم، همان زنده بودن دلیل اصلی حضور ویدئو بوده است. برای من تصویر حکم متن را دارد مانند حرفی که می‌زنیم اما وقتی آن حرف نوشته می‌شود به نوعی سندیت

در این مدت حداقل چیزی که می‌خواستم این بود که که ایده از فرم ذهنی بیرون بیاید، می‌خواستم دلیل این دغدغه را بدانم این که چرا ماکت تا به این حد برای من درگیر کننده است

پیدا می‌کند.

• همان تقابل نوشتار و گفتار.

بله همین تقابل، این تصویر برای من همین کار را می‌کند، البته شاید همه‌ی افرادی که در میکروتئاتر اجرا دارند این نظر را نداشته باشند. خیلی‌هایشان از من می‌پرسیدند که در اجرا چه کارهایی باید کرد و چه کارهایی نباید کرد، من می‌گفتم این اجراها برای این نیست که ما به باید و نباید برسیم. ما در حال تجربه‌ایم و حتی هیچ قطعیتی برای وجود تصویر نیست. اگر من از آن استفاده کردم به دنبال همین ایده بوده‌ام و تصور هم نمی‌کنم که این ایده هنوز آن‌طور که باید جا افتاده باشد مثلاً من در ابتدا ایده‌ای را داشتم که موفق به اجرای آن نشدم. این ایده مربوط به دوربین‌های مداربسته بود. دوربین‌هایی که در اتاق‌های ما وجود دارد و از اشیاء فیلم می‌گیرد. شیء‌ای که به‌نظر می‌رسد همواره درحال کنترل شدن است. اگر ما با این ایده به تصاویر نگاه کنیم، اتفاق کاملاً متفاوتی می‌افتد، دیگر تصویر از موضوع جداشدنی نیست.

• در تئاتر اسباب‌بازی هم به نوعی از چشم‌چرانی و ویوریسم حرف زده می‌شود و این ایده‌ی سرک کشیدن وجود دارد.

جالب است. البته من بیشتر کار صحنه‌ای می‌کنم و ممکن است با برخی نظریه‌ها آشنایی نداشته باشم اما حالا این ماکت و این مقیاس‌ها به موضوعی درگیرکننده برای من تبدیل شده‌است. ماکت برای ما عین ایده است. ایده‌ای که هنوز اجرایی نشده‌است اما حالا به‌طور مستقل و با قطعیت وجود دارد. چیزی که حالا با همین ابزارها یعنی یک ماکت و یک دوربین برای ما به یک اتفاق کامل تبدیل شده است.

• اگر بخواهیم بینامتنیت را مطرح کنیم می‌دانیم که حتی پوستر و بروشور یک اجرا با اثر ارتباط پیدا می‌کند. یک وقت است که ما به مخاطب حرفی نمی‌زنیم که آن هم وضعیت خودش را دارد اما وقتی آگاهانه و با پشتوانه‌ی پژوهشی به مخاطب آگاهی می دهیم، وضعیت متفاوت است. مخاطب درحالی با این اجراها روبرو می‌شود که مؤلفه‌ها و مقیاس‌هایی از طریق بروشورها و چیزهای دیگر در ذهنش ساخته شده‌است. در اینجا حتی اگر با تئاتر اسباب‌بازی آشنایی نداشته باشد، تنها با ورق زدن ماهنامه، ناخودآگاه چیزهایی در ذهنش شکل می‌گیرد. شاید به‌خاطر همین باشد که بعد از دیدن یک معرفی بر تئاتر اسباب‌بازی این

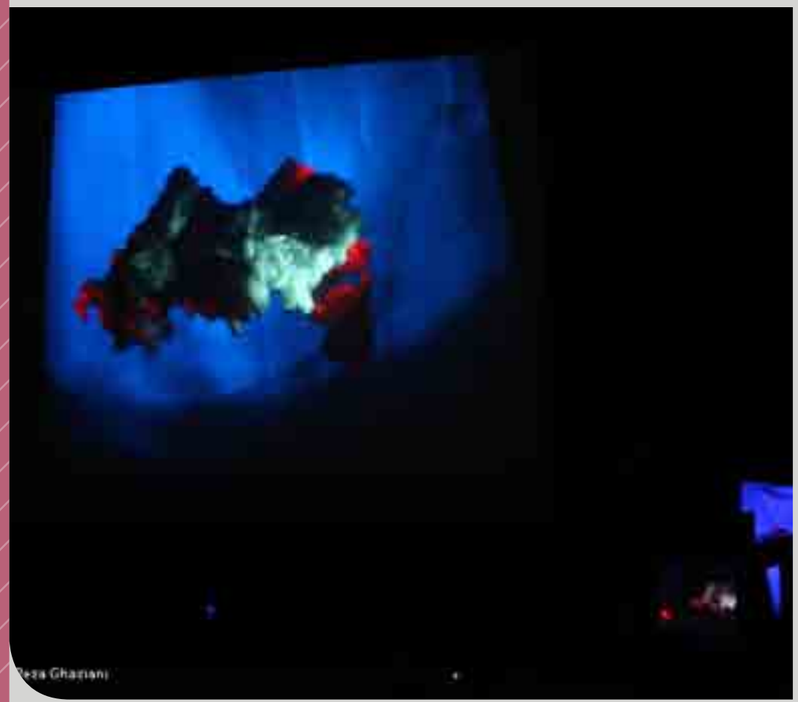
بزرگ‌نمایی در ذهن مخاطب به‌عنوان رفع یک نقص تلقی شود چراکه انتظاردارد که این اجراها با وجود تجربی بودن، به پشتوانه‌ی پژوهش در موضوعاتی خاص، شکل گرفته باشد. به‌هر حال مخاطب در ناآگاهی کامل نیست و ما انتظاری برای او ایجاد کرده‌ایم و اگر در اجراها به آن نپردازیم باعث ایجاد تناقض‌هایی می‌شود.

بله، اما به‌طور کلی تناقض چیزی‌ست که من در دستور کار خود قرار می‌دهم چرا که شاید حتی برای ما شرایط خوبی را فراهم کند، اما چند چیز اولیه وجود داشت که شاید نباید مطرح می‌شد چرا که باعث شد محدودیت‌هایی ایجاد شود ولی امکان این هم هست که خود افراد در آن‌ها ایده‌هایی مطابق با ذهنیت‌هایشان پیدا کرده اند که به ایده های جدیدتری منجر شده است. شاید این بر سر توافقات اولیه بودن باعث اتفاقات خوبی بشود چرا که ما از همین طریق به خیلی از چیزها رسیده و آن‌ها را کشف کرده‌ایم یعنی بدون هیچ پیش‌فرضی و با کنار زدن عادت‌های‌مان در برابر چیزی قرار گرفته‌ایم و می‌خواهیم بدانیم چه اتفاقی می‌تواند بیافتد. در واقع این فرم‌ها جرقه‌ای برای شروع بوده است.

• با وجود اینکه شاید این موضوع در سوال‌ها به نوعی تکرار شده ولی به‌طور کلی بعد از این چند اجرا چقدر از ایده‌ی اولیه فاصله گرفته‌اید و یا چقدر اجراها توانسته‌اند با آن همخوان باشند.

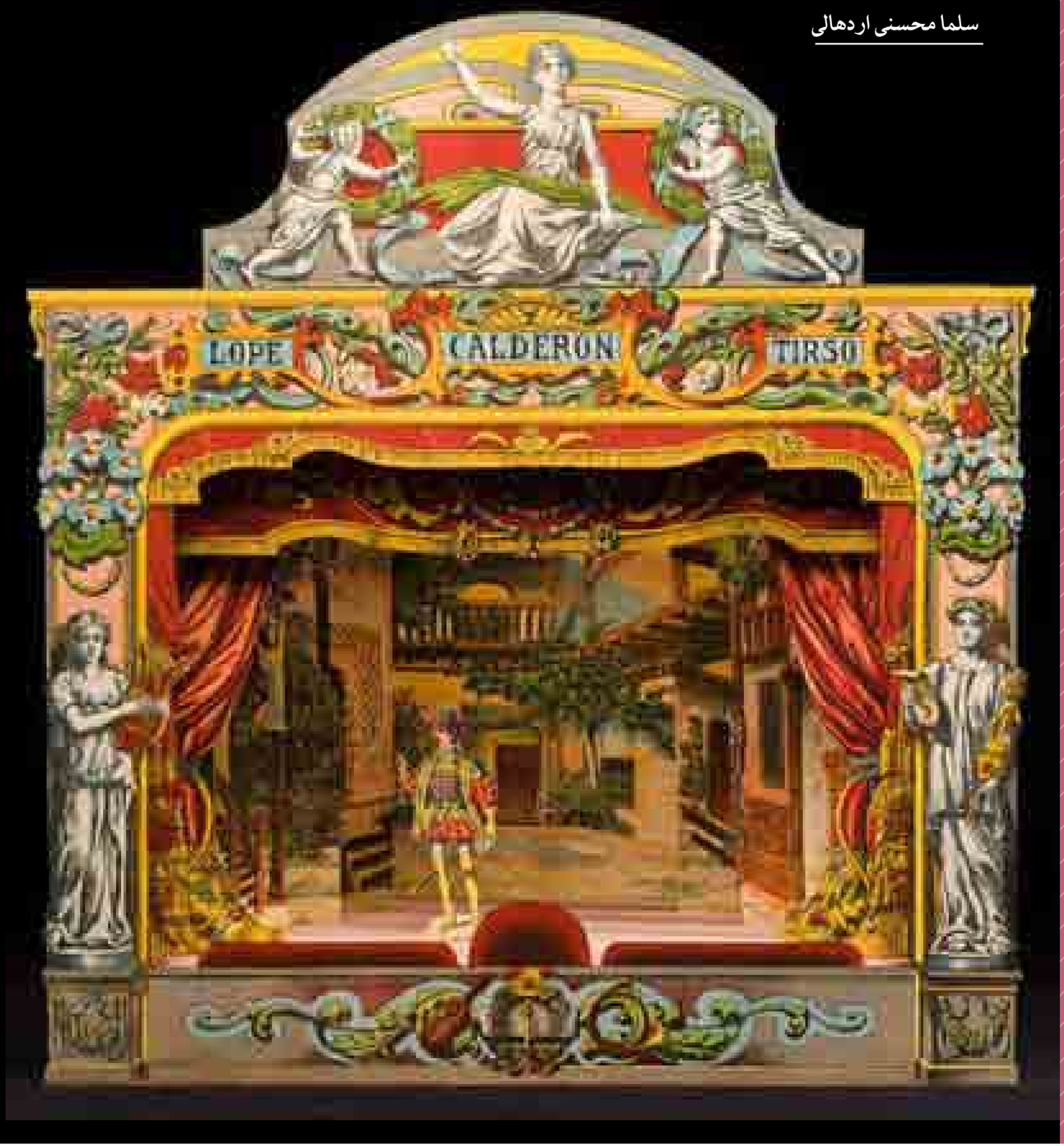
همچنان درگیر تجربه هستیم اما فرم چیزهایی را به ما تحمیل می‌کند که شاید بخواهیم آن‌ها را کنار بزنیم. من نمی‌خواهم که با توجه به ایده‌ی اولیه خود را محدود کنیم،تنها می‌خواهم با درگیر شدن با این فرم، کم کم به چیزهایی برسیم و در آینده شاید اتفاقاتی بیافتد. در این مدت حداقل چیزی که می‌خواستم این بود که ایده از فرم ذهنی بیرون بیاید، می‌خواستم دلیل این دغدغه را بدانم، این‌که چرا ماکت تا به این حد برای من درگیرکننده است. ایده‌ای که جرقه‌اش مربوط به چندسال پیش و یکی از اجراهای صحنه‌ای، "شهرهای نامرئی" بوده است و همچنان ذهن من را درگیر می‌کند. اما حالا خود را از آن کارها بیرون کشیده و مستقل عمل می‌کند. ◘

من بیشتر به دلیل زنده کردن اتفاق دوربین را به اجرا وارد کردم. ایده را از اینجا گرفته‌ام که وقتی یک ماکت را در فضایی تصویری قرار می‌دهی ناخودآگاه زنده و مستند می‌شود یا حتی خود عروسک، وقتی از عروسک عکس گرفته می‌شود زنده‌تر به نظر می‌رسد. از این طریق به نوعی اجراها به مدیومی چندوجهی تبدیل شدند. برای مثال به‌خاطر وجود ویدئو، شاید بتوان آن‌ها را ویدئوآرت هم قلمداد کرد.



تئاتر اسباب‌بازی از نوع دیگر؛ یا آن گونه که دوباره شناختم

سلما محسنی اردهالی



پیدایش و بالندگی تئاتر کاغذی

ظهور«تئاتر کاغذی» که آن را تئاتر اسباب‌بازی یا تئاتر مدل(۱) نیز می نامند، به اواخر قرن هجدهم و سال‌های اولیه‌ی قرن نوزدهم در اروپا به ویژه انگلستان بازمی‌گردد. این جریان تا پایان قرن نوزدهم و سال‌های آغازین قرن بیستم نیز بسیار فراگیر بود.

تئاتر اسباب‌بازی اغلب به صورت یک مجموعه تولید می‌شد و معمولاً روی کاغذ به صورت سیاه و سفید، نیمه رنگی و تمام رنگی، شامل قاب صحنه، مناظر، اشیاء و شخصیت‌ها چاپ می‌گردید و در سالن‌های اپرا، تئاتر یا نمایش‌های واریته به فروش می‌رسید. این مجموعه در خانه سر هم می‌شد و برای اعضای خانواده و مهمان‌ها به اجرا در می‌آمد. کاغذها روی مقواهای نازکی چسبانده و بریده می‌شد، سپس برای نمایش دادن سر هم می‌گردید. فیگورها به سیم‌ها، نخ‌ها و میله‌های کوچکی متصل می‌شد و از این طریق می توانستند در صحنه حرکت کنند. به برخی از تئاترهای کاغذی بخش‌های متحرک یا جلوه‌های ویژه‌ای افزوده می‌شد و استفاده از جلوه‌های ویژه‌ی صوتی، موسیقی از پیش ضبط شده یا حتی موسیقی زنده در این نمایش‌ها بسیار مرسوم بود.

مطابق با تاریخچه‌ی تئاتر کاغذی، در ابتدای قرن نوزدهم در انگلستان نام افراد شاخصی به عنوان فعالان این عرصه به چشم می‌خورد؛ کسانی چون «جان کیلبی گرین»، «ویلیام وست»، «ویلیام جرج وب»، «بنجامین پولاک» و ... و نیز افرادی مانند «پیتر بالدوین»، «دیوید پاول» و «آ. ای. ویلسون» به نوشتن تاریخچه‌های گوناگونی برای تئاتر اسباب بازی پرداخته‌اند. از آن‌جا که این هنر به نوعی خانوادگی بوده و نسل به نسل انتقال می یافته، هر مورخی تاریخ‌های گوناگون و متفاوتی از نقاط عطف آن ارائه کرده است، که البته از نقاط مشترک بسیاری برخوردارند.

در آغاز قرن بیستم، با روی کار آمدن سینما و سپس تلویزیون، این هنر رو به زوال گذاشت. البته ناگفته نماند که در همان اوایل قرن بیستم تئاتر اسباب بازی با وجود مردمی بودن به ابزاری آوانگارد برای فوتوریست‌ها و برخی از جنبش‌های هنری پس از آن تبدیل شد. سپس در هجونامه‌های سیاسی نیز مورد استفاده قرار گرفته شد. در سال‌های اخیر، موج جدیدی از این نوع تئاتر، در میان نمایشگران عروسکی، نویسندگان و حتی فیلم‌سازان به وجود آمده است.

بیان مضامین معاصر با شیوه‌ای قدیمی

به عنوان یک کارآموخته در مکتب تئاتر کاغذی «آلن لوکوک(۲)» (نمایشگر فرانسوی)، که توانستم در نمایش از حوا به حوا این شیوه را با استفاده از عروسک‌های کاغذی (با الهام از نقاشی‌های دوره‌ی قاجار)، اشیاء نمایشی، سایه و بازیگر تجربه کنم، آن را روش بیانی مناسب، شیوا و جذاب برای مضامین سترگ یافتم که با ابزاری ساده، دردسترس و ارزان به نحو غریب و شگفت‌انگیزی توجه مخاطب را جلب کرده و با آن‌ها ارتباط ویژه‌ای برقرار می‌کند. در جشنواره‌ی تئاتر عروسکی ساسپنس(۳) در لندن (نوامبر ۲۰۱۱) از طریق آشنایی با گروه Great Small Works ، وجوه دیگری از این تئاتر را بازشناختم: تئاتر اسباب‌بازی برای خلق نمایشی با مضامین سیاسی، اجتماعی روز.

گروه Great Small Works در سال ۱۹۹۵ توسط چند هنرمند که معتقد به تئاتر اجتماعی بودند، تشکیل شد. آن‌ها از سنت تئاتر فولک، مردمی و همچنین آوانگارد برای بیان مضامین معاصر سود می‌جستند و در سالن‌های تئاتر، کلوپ‌ها، مدارس، گالری‌ها، خیابان‌ها و دیگر مراکز به اجرای تئاتر می‌پرداختند.

این گروه نیویورکی کارهای خود را در ابعاد متفاوتی به اجرا می‌گذارد: از نمایش‌های خیابانی با عروسک‌های غول پیکر و چندصد نمایشگر از اجتماعات گوناگون گرفته تا نمایش‌هایی کوچک به شیوه‌ی تئاتر اسباب بازی. آن‌ها در تولیدات خود سعی دارند شیوه‌های کهنی چون قصه‌گویی با استفاده از تصاویر (کانتاستوریا)، تئاتر اسباب‌بازی، سیرک و کار با ماسک و اشیاء را دوباره روی صحنه‌ها احیاء کنند. به هر حال ایشان در صدد نوسازی، ترویج و ارتقای تئاتر به عنوان روح بخش مکان‌های عمومی و بخشی از زندگی در جامعه‌ای دموکراتیک هستند.

این گروه غیردولتی از اعضایی چون پروفسور جان بل(۴)، تروودی کوهن(۵)، استفن کاپلین(۶)، جنی رومن(۷)، روبرتو روسی(۸) و مارک ساسمن(۹) تشکیل شده‌است. کسانی که اکثراً کار خود را به عنوان نمایشگر عروسکی با گروه تئاتر نان و عروسک آغاز کرده‌اند و بسیاری از اعتقادات و آموزه‌های خود را به Great Small Works آورده‌اند.

پیش از این تئاتر اسباب‌بازی به دلیل ساده و مردمی بودنش، مطلوب اتاق‌های نشیمن دوره‌ی ویکتوریایی در انگستان و آمریکا بود. در زمان شروع جنگ خلیج فارس در سال ۱۹۹۱، اعضای این گروه با توجه به نظریه‌ی «والتر بنیامین» درمورد فرهنگ و «وضعیت اضطرار» دائمی آن، که دیگر تمایزی میان قاعده و استثناء قائل نیست و با استفاده از فتومونتاژهای سیاسی «جان هارتفیلد(۱۰)» (هنرمند وایمار)، شروع به اجرای مجموعه‌ای از اخبار سوررئال به شیوه‌ی تئاتر اسباب‌بازی تحت عنوان وحشت به شکل متداول(۱۱) کردند. آن‌ها با استفاده از بریده‌ی متن، تصاویر جراید و مجلات در کنار بیانات فلسفی و شخصیت‌های کاریکاتوری، جنبه‌های سیاسی، اجتماعی زندگی در دنیای امروز را به نقد کشیدند و مضامین متفاوتی از جنگ خلیج فارس و شورش در لس‌آنجلس گرفته تا موقعیت املاک و مستقلات در نیویورک، فرهنگ اسلحه در آمریکا و ایدز را مورد توجه قرار دادند، البته این نمایش‌ها پیش از وقایع یازده سپتامبر تولید شده‌اند و کلمه‌ی وحشت (ترور) در عنوان نمایش ایشان، بار معنایی متفاوتی از آنچه امروز برداشت می‌شود را به دوش می‌کشد. این نمایش‌ها توسط پنج نمایشگر که در اطراف یک صحنه‌ی قاب عکسی رو میزی حرکت می کنند، اجرا می‌شود. وحشت به شکل متداول به امضای گروه Great Small Works بدل شده است.

در آغاز قرن بیستم، با روی کار آمدن سینما و سپس تلویزیون، این هنر رو به زوال گذاشت. البته ناگفته نماند که در همان اوایل قرن بیستم تئاتر اسباب بازی با وجود مردمی بودن به ابزاری آوانگارد برای فوتوریست‌ها و برخی از جنبش‌های هنری پس از آن تبدیل شد.

این گروه در جشنواره‌ی نمایش عروسکی ساسپنس لندن (نوامبر۲۰۱۱)، نمایش Triple Bill (اعلامیه‌ی سه‌گانه) را اجرا کردند که در سه بخش به روی صحنه رفت. این تئاتر اسباب‌بازی معاصر، با شیوه‌ای که این گروه آن را «تکنولوژی پیش–سینما» می‌نامد اجرا شد بخش نخست شامل تاریخچه‌ای کوتاه و سرگرم‌کننده از تئاتر کاغذی بود؛ بخش دوم، گردشی در شهر نام داشت که بر اساس یکی از داستان‌های کوتاه «ایتالو کالوینو» (مارکووالدو) نوشته شده بود. بخش سوم، اپیزود دوازدهم از وحشت به شکل متداول بود که بیابان و اقیانوس نام داشت و از مضمونی سیاسی برخوردار بود.

گروه در آغاز هر بخش از اجرا با خواندن آوازی تعریف خود از تئاتر اسباب‌بازی را ارائه می‌دهند، اینکه تئاتر اسباب‌بازی درون یک صحنه‌ی قاب عکسی و گنبدی شکل اجرا می‌شود، ابعاد آن کوچک است و صحنه‌ها، لوازم و شخصیت‌ها از کاغذ ساخته می‌شوند، تخت هستند و هر کس خودش می‌تواند آن را بسازد و اجرا کند(۱۲). این گروه با همین رویکرد، کارگاه یک روزه‌ی تئاتر اسباب بازی را به عنوان یکی از برنامه‌های جنبی جشنواره‌ی ساسپنس برگزار کرد.

کارگاه در یک پلاتوی بزرگ و با حضور چهار تن از اعضای گروه و درحدود ۲۵ شرکت کننده برگزار شد. آن‌ها ابتدا به معرفی خود، آثارشان (در زمینه‌ی تئاتر اسباب‌بازی)، مانیفست و رویکردهای شان پرداختند و پس از آشنایی کوتاهی با شرکت کنندگان، بخش عملی کارگاه را آغاز کردند.

توده‌های انبوه مجلات، روزنامه‌ها و تراکت‌های تبلیغاتی، جعبه‌های مقوایی کوچک و بزرگ محصولات گوناگون، کوهی از پارچه‌های رنگی، چسب و قیچی، ابزار و مصالحی برای شروع کار بودند. جان بل ابتدا بسیار سریع با یک جعبه‌ی کورن‌فلکس یک صحنه‌ی قاب عکسی کوچک ساخت، کاری به ظاهر ساده که به شعبده‌ای می‌ماند، سپس تصویری را به عنوان عروسک برید و درون آن قرار داد، به این ترتیب شرکت‌کنندگان را (متشکل از دانشجویان و حرفه‌ای ها با مهارت‌های گوناگون)، به شروع کار فراخواند. وی از شرکت‌کنندگان خواست به گروه‌های چهار یا پنج نفره تقسیم شوند و کار خود را آغاز کنند.

گروه‌های چهار نفره باید در مدت زمان کوتاهی قطعه‌ی نمایشی کوچکی را آماده و اجرا می‌کردند، شیوه‌ی نزدیک شدن به قصه، شخصیت‌ها و سپس شروع ساخت و ساز به خود ایشان بستگی داشت که طبیعتاً در هر گروه متفاوت بود. در گروهی که من مشغول به کار شدم، هر چهار نفر از چهار کشور مختلف بودیم (ایسلند، یونان، استونی و ایران) گرچه به‌جز من، سه نفر دیگر در انگلستان مشغول به تحصیل بودند. برای یافتن قصه ابتدا باید زبان مشترکی می‌یافتیم، پس تصمیم گرفتیم که هر کس بریده‌های تصاویر، حروف، متن یا هر چه به نظرش جالب و مفید است را جدا کند تا با در کنار هم قرار دادن آن‌ها داستانی ساخته شود که به گمانم شیوه‌ی مناسبی برای یافتن داستان دلخواه در میان چهار نفر با تفکرات، آموخته‌ها و فرهنگ‌های متفاوت، آن هم در زمانی بسیار کوتاه بود. در واقع می‌خواستیم بدانیم تصاویر، خود به ما چه می‌گویند نه اینکه ما به تصاویر داستانی را دیکته کنیم.

به هر جهت باید در مدت زمانی محدود، صحنه‌ی قاب عکسی کوچک، دکور و لوازم صحنه و عروسک‌ها ساخته می‌شد و به فراخور عروسک‌های ساخته شده، تکنیک مفصل بندی و درست کردن پایه برای ایستایی و حرکت دادن عروسک‌ها را فرا می‌گرفتی؛ در این ماراتن فشرده، هم‌گروهی‌های خود را نیز باید تا حدی می‌شناختی و درک‌شان می‌کردی که بسیار جالب و درعین حال دشوار بود.

بعد از ظهر نوبت اجرا بود. اجراهایی کوتاه و جذاب (و مسلماً ناپخته) با داستان‌های گوناگون. برخی مقهور یافتن تکنیکی خاص شده‌بودند و بعضی روی یک داستان، شعر یا حتی آواز متمرکز شده‌بودند. در این میان، داستان گروه بین‌المللی(!) ما که از میان تصاویر مجلات و روزنامه‌ها سر برآورده بود، تاحدودی مضمونی سیاسی،اجتماعی داشت و به اعتراض خیالی مردم به هزینه‌های هنگفت ازدواج سلطنتی ولیعهد انگلستان اشاره می‌کرد.

در میان اجرای گروه‌ها نیز این آواز توسط اعضای گروه و به ترغیب آن ها با همراهی شرکت‌کنندگان خوانده می‌شد: این تئاتر اسباب‌بازی‌ست، گنبدی شکل و کوچک. تخت است و از کاغذ ساخته می‌شود و تو خودت می‌توانی آن را بسازی.

کارگاه تئاتر کاغذی یک روزه با گروه Great Small Works بسیار برانگیزاننده و الهام‌بخش بود. استفاده از یک فرم قدیمی برای بیان مسائل سیاسی، اجتماعی و فرهنگی روز. این شکل از نمایش بسیار در دسترس‌تر از آنچه می‌پنداریم است، کافی ست به خرده کاغذها و اشیاء دور ریختنی دور و بر خود بهتر نگاه کنیم.

آنچه از تئاتر اسباب‌بازی به گونه‌ای دیگر آموختم.

گروه نیویورکی **Great Small Works** در تولیدات خود سعی دارند شیوه‌های کهنی چون قصه‌گویی با استفاده از تصاویر (کانتاستوریا)، تئاتر اسباب‌بازی، سیرک و کار با ماسک و اشیاء را دوباره روی صحنه‌ها احیاء کنند.

منابع:

سایت گروه Great Small Works:
www.greatsmallworks.org

سایت مجله‌ی الکترونیکی تخصصی نمایش عروسکی در انگلستان:
www.puppetcentre.org.uk/animationsonline

زیرنویس‌ها:

۱- Paper Theatre, Toy Theatre or Model Theatre

۲- «الن لوکوک»، کار آموخته‌ی نمایش عروسکی، نخستین فردی‌ست که در فرانسه به کشف دوباره‌ی نمایش کاغذی پرداخته است. او که به عنوان یکی از معدود افراد متخصص نمایش کاغذی در دنیا شناخته شده است، تصمیم گرفت با تولید نمایش‌های معاصر، به این هنر جان تازه‌ای ببخشد و تا امروز بیش از پانزده نمایش از این دست را به روی صحنه برده‌است. الن لوکوک جشنواره‌ی بین‌المللی تئاتر کاغذی را که برای هفتمین بار در سال ۲۰۱۱ برگزار شد، پایه گذاشت تا امکان رشد این هنر را با ارائه‌ی نمایش‌هایی نوآورانه از گروه‌های نمایشی سراسر دنیا فراهم سازد. او عضو کمیته‌ی اجرایی و دبیر کمیسیون نشر و ارتباطات یونیمای بین‌المللی بوده‌است و هم‌چنین تا ماه آوریل سال ۲۰۰۹ به مدت شش سال دبیر تِماه (انجمن نمایش عروسکی و هنرهای مربوطه و نیز یونیمای فرانسه) بود.

۳- Suspense London Puppetry Festival ۲۰۱۱

۴- Professor John Bell

۵- Trudi Cohen

۶- Stephen Kaplin

۷- Jenny Romaine

۸- Roberto Rossi

۹- Mark Sussman

۱۰- John Heartfield

۱۱- Toy Theatre of Terror as Usual

۱۲- This is what toy theatre is; Which is arch and miniature; Made of paper and it's flat; And you can do it yourself.....

"ای وای های"

یادداشتی بر اجرای عروسکی به کارگردانی ستاره امینیان

عاطفه احمدی

از اثر هنری و در ادامه‌ی آن هنر نمایش این انتظار می‌رود که زاینده‌ی اندیشه باشد،این جمله به این معنی نیست که به شکلی کلیشه‌ای تعهدی را بر آن متصور شویم یا انتظار پیامی مستقیم-یا غیر مستقیم- از آن داشته باشیم، چرا که هر اثری که نسبتش با جهان و واقعیت مورد نظرش را یافته و سپس دست به بیانگری زده باشد-چه در موضعی برابر و چه به همراهی- بی‌شک به شکلی حسی یا عقلانی برانگیزنده خواهد بود. شاید چنین پیش‌فرضی برای رویارویی با یک اجرا، آن هم اجرایی عروسکی ذهن را به سمت قضاوت‌هایی بکشاند که مورد نظر این نوشته نیست. اگر یک نمایش دستِ کم بتواند شگفتی‌ای برای مخاطب خود به همراه داشته باشد یا جرقه‌ای هرچند کوچک را در ذهن او روشن سازد تا راهی برای تولید اندیشه و برانگیختن تفکر در او باشد، آن زمان می‌توان درباره‌ی آن اثر حرفی زد یا قضاوتی کرد و این مسلماً به- معنای موضع‌گیری و یا ارزش‌گذاری بر محتوای آن اثر یا انتظاری برای انباشتگی محتوا در آن نیست. در واقع با این تعریف می‌توان گفت که این نوشته سعی ندارد تا به نقد وجوه مختلف اجرای عروسکی ای‌وای‌های بپردازد، بلکه تلاش می‌کند تا دریچه‌ای برای گفت‌وگو با آن بیابد. خصوصاً به این خاطرکه این اثر در فضایی که در آن از فقر اصالت هنری رنج می‌بریم، به‌جای تقلید دست به تجربه‌های جدیدی برای استفاده از هنری کهن در شکلی امروزی زده‌است و باب گفت‌وگویی تازه درخصوص قابلیت‌های هنر اصیل ایرانی برای ظهوری دوباره را به‌روی ما گشوده است.

در برخورد با اجرایی مانند ای‌وای‌های که اجرایی داستان‌گوست و محوریت آن بر یک متن نمایشی قرارداده شده‌است،اولین پایه‌ی ارتباطی مسلماً بر متن و داستان استوار می‌شود. در اینجا با متنی که پیرنگی تکراری از داستان‌های پریان دارد روبروییم .این موضوع موجب می‌شود که در اولین برخورد، اجرا به کلیشه‌ی ذهنی همچنان ثابت بسیاری از افراد در مورد نمایش عروسکی پیوند داده شود .از عمده دلایلی که در ایران نمایش عروسکی همچنان در حاشیه حرکت می‌کند و به سختی توانسته است خود را به متن اتفاقات هنری و تئاتری بکشاند این است که در ذهن بسیاری از مخاطبان هنر و حتی مخاطبان تئاتر، هنر عروسکی تابع کلیشه‌های داستانی از پیش تعیین شده‌ای می باشد و اگرچه تلاش‌های گاه و بی‌گاهی برای از میان بردن این طرز تفکر صورت گرفته است، شاهدیم که این فاصله، نه به مانند قبل اما همچنان باقی‌ست. از دیگر مسائلی که به این موضوع دامن می‌زند، ابهام در تعریف مخاطب نزد برخی از هنرمندان عروسکی‌ست، تئاتر عروسکی در ذهن بسیاری همچنان همراه با تئاتر کودک تعریف می‌شود و حتی زمانی که تفکیکی در این زمینه صورت می‌گیرد نیز، در مواردی شاهد معلق بودن برخی از آثار در فضایی بینابین هستیم. در نمایش ای‌وای‌های با وجود تعریف مخاطب بزرگسال، این سردرگمی از جهاتی قابل مشاهده است، در اینجا بیشتر به نظر می‌رسد که آبشخور این مسئله انتخاب روایتی با مضمون داستان‌های پریان باشد، با توسل به این توجیه و گمان که مخاطب عام پذیرا و خواستار چنین موضوعاتی ست،گویی که مخاطب عام در برابر مخاطب حرفه‌ای تئاتر! کودکی فرض می‌شود و در برخورد با او انتخاب چنین داستان‌هایی با فرض سرگرم‌کنندگی توجیه‌پذیر می‌نماید. این روایت‌ها با تصویر کردن جهانی آرمانی به ساده‌انگارانه‌ترین شکل ممکن، فاقد ویژگی ارتباط پذیریِ لازم برای همراهی با مخاطب امروز هستند.

در کل به‌نظر می‌رسد چنین متونی با عدم توانایی‌شان در هویت‌پذیری تازه، بستر مناسبی برای همراه شدن با نیاز زمانه نباشند، خصوصاً زمانی که بازگویی آنها به تکراری غیرخلاقه گرفتار شده‌است و می‌توان گفت که نه تنها نمی‌توانند راهی برای برانگیختن اندیشه باشند که اگر زمانی لذتی قائم به ذات نیز به همراه داشته‌اند، امروز- با تعریف هر نوع مخاطبی - در این مسیر نیز ناتوان به نظر می‌رسند.

یکی از ساحت‌های بروز اندیشه در یک اجرا و هر اثر هنری مسلماً در ویژگی‌های ساختاری و فرم آن است. ادعای وجود شکلی از هویت تصویری دریک اجرا و تلاش برای خوانش مفاهیمی در آن، مستقل از دیگر عناصر،بی‌شک به ناتمام ماندن ایده‌های نمایش یا حتی دگرگونی آن‌ها می‌انجامد. اما شاید بتوان مدعی شد که در اجرای ای‌وای‌های، جهان تصویری نمایش از لحاظ بیانگری و ارائه‌ی ایده‌های نو توانمندتر عمل کرده‌است، بهره‌گیری از نگارگری ایرانی و تلفیق مکتب‌های متنوع آن موجب ایجاد فضای بصری غنی‌ای شده‌است که در معناسازی نیز توانمند به‌نظر می‌رسد، معانی‌ای که گویی متعلق به جهان تصویرها و عینیات است.

به این خاطر که این اثر در فضایی که در آن از فقر اصالت هنری رنج می‌بریم،به‌جای تقلید دست به تجربه‌های جدیدی برای استفاده از هنری کهن در شکلی امروزی زده‌است و باب گفت‌وگویی تازه درخصوص قابلیت‌های هنر اصیل ایرانی برای ظهوری دوباره را به‌روی ما گشوده است.

نگارگری به‌گونه‌ای همواره با داستانگویی پیوند داشته است و نزدیکی آن به تصویرسازی، این شکل از نقاشی ایرانی را به جهان نمایش و روایت‌گری پیوند می‌دهد. از طرفی دیگر زبانی تصویری که تئاتر عروسکی سایه- بالاخص در قالب رنگی- در اختیار هنرمند می‌گذارد، زبانی غنی‌ست که علاوه بر عناصر تئاتر، ترکیبی از عناصر بیانی سینما و نقاشی را نیز به خدمت می‌گیرد.درکل می‌توان گفت استفاده از این سبک نقاشی برای یک اجرای سایه انتخابی به‌جاست. این نکته نیز ناگفته نماند که این ترکیب از نور و رنگ، شکل سه لته‌ای پرده و پرسپکتیو نگارگرانه‌ی صحنه‌ای آن ناخودآگاه، مخاطب را به یاد معماری ایرانی نیز می‌اندازد، تمامی این مجموعه با همراهی موسیقی دستگاهی ایرانی، توانایی وحدت‌پذیری و مشارکت ساختاری و معنایی این هنرها را نشان می‌دهد. همچنین اجرا در به خدمت گرفتن این تصایر و ارائه‌ی چیدمان‌هایی خلاقانه از آن‌ها بر روی پرده‌ی نمایش موفق بوده‌است وبه بهترین شکل عروسک‌های وام‌گرفته از نگارگری را از ترکیبی نقاشانه به میزانسن تئاتری آورده‌است، این موضوع باعث ایجاد تنوعی تصویری شده‌است که در طول اجرا لذت و کششی بصری برای تماشاگر به همراه می‌آورد.

در حالتی ایده‌آل انتقال معنی در اجرا باید جایی میان دو قطب محتوایی و ساختاری قرار بگیرد ،توازن میان این دو می‌توانست وحدتی درونی برای این اجرا به وجود آورد و موجب آن شود که دلالت‌های معنایی فرم در مجاورت با متنی درخور، قدرت بیانگری و ارتباط پذیری بیشتری پیدا کنند که شاید در اینجا انتخاب چنین روایتی به شکستی در به فعل در آمدن بسیاری از این پتانسیل‌های خاموش انجامیده و روند ساخت معنی در ذهن مخاطب را آهسته تر کرده‌است.

نگارگری به‌گونه‌ای همواره با داستانگویی پیوند داشته است و نزدیکی آن به تصویرسازی،این شکل از نقاشی ایرانی را به جهان نمایش و روایت‌گری پیوند می‌دهد.از طرفی دیگر زبانی تصویری که تئاتر عروسکی سایه- بالاخص در قالب رنگی- در اختیار هنرمند می‌گذارد زبانی غنی‌ست که علاوه بر عناصر تئاتر،ترکیبی از عناصر بیانی سینماو نقاشی را نیز به خدمت می‌گیرد.درکل می‌توان گفت استفاده از این سبک نقاشی را به جهان نمایش و روایت‌گری پیوند می‌دهد.از طرفی دیگر زبانی تصویری که تئاتر عروسکی سایه- بالاخص در قالب رنگی- در اختیار هنرمند می‌گذارد زبانی غنی‌ست که علاوه بر عناصر تئاتر،ترکیبی از عناصر بیانی سینماو نقاشی را نیز به خدمت می‌گیرد.درکل می‌توان گفت استفاده از این سبک نقاشی برای یک اجرای سایه انتخابی به‌جاست.

عکاس: ستاره سنجری

"با پرهای نرم بر ماه پیشانی‌ات تاج نوزادی می‌بافد"

به‌کارگردانی مریم معینی

مارال کریمی

"با پرهای نرم بر ماه پیشانی ات تاج نوزادی می بافد" نام نمایشی ست که می کوشد روایتی تصویری و بدون کلام را مبتنی بر یکی از مشهورترین داستان های عطار (منطق الطیر) به اجرا بگذارد. روایتی که عامدانه با حذف کلام قصد دارد این بار به مدد جهان عارفانه و استعاری عطار و تلفیقی از تصویر و موسیقی در جهان نمایشی، بازآفرینی شود.

چیستی و چرایی انتخاب و بازنویسی هر متنی همواره آبشخور دغدغه های هنرمند و وضعیت اوست. وضعیتی که هنرمند و مخاطبش هر دو بدان تعلق دارند و همین تعلق به وضعیت است که باید در هر نقب زدنی به گذشته فراموش نشود.

تفسیر و بازنویسی متون کهن، مستلزم آن است که افق متن و یا گذشته، با افقی که اکنون ما را در این وضعیت تاریخی احاطه کرده است، ممزوج گردد. ما برای شناخت گذشته ی خودمان نیاز به روایت های جدید داریم اما جایگاه و نگرش کسی که از گذشته روایت می کند باید به گونه ای باشد که قادر شود از این جایگاه جدید به گذشته ی خویش به عنوان چیزی بیگانه و درعین حال متصل به خود بنگرد.به طور کلی، اگر انتخاب متن و اقتباس و یا بازنویسی آن، به وضعیت بازگردد آنچه حاصل خواهد شد حالتی گنگ و انتزاعی نخواهد داشت. در اینجا منظور از "انتزاعی" نبود یک روایت پیوسته نیست بلکه مقصود آن چیزی ست که در آخر از روایت با تمام ساختارهای متفاوتش حاصل می گردد.

شاید در مواردی، پر رنگ ساختن ارتباط میان عروسک و عروسک گردان هایی که در قفس های آهنی اسیر هستند و از وجهی تمثیلی برخوردارند، همراه با صحنه های کوتاهی (صحنه ی خوردن شام، بی قراری های پیش از خواب و..)که غالباً بر تنهایی انسان ها، کرختی و سردی روابط تأکید دارد، بتواند انعکاس روزمرگی زندگی معاصر تلقی شود اما با آن انتظاری که مخاطب بزرگسال از یک اثر دارد، آن هم اثری که قصدش بازنمایی پیچیدگی های زندگی معاصر (در هر مقیاسی) می باشد، فاصله ی بسیاری دارد. بی تردید برای تلنگر زدن به مخاطب امروز، به چیزی بسیار فراتر و ماندگارتر نیاز داریم. اما به نظر می رسد (با پرهای..) با دستمایه قراردادن متن استعاری عطار برای بازنمایی عروسکیِ این روایت، تنها به حذف و جایگزینی برخی از عناصر (سفر پرندگان و..) و وارد کردن عناصری نظیر (پر، کلید، کفش، قفس، بادکنک و..) اکتفا کرده است. این نیاز که چهره های شاخص گذشته به سنتی زنده تبدیل شوند، همواره احساس می شود اما مهم این است که ما بتوانیم متون قابل درکی از آثار کهن به دست دهیم و شاید مهم تر از آن باید بتوانیم این آثار را در متن وضعیت فعلی مان برای خود معنا کنیم.برای اینکه عطار برای مان معنا شود ناگزیر باید به وضعیت کنونی ترجمه شود. ما باید امثال عطار را داخل و درگیر تنش ها، انتخاب ها و تجربه های خودمان وضعیت مندی کنیم و برای این صورت بندی جدید، باید آن را از زاویه ی تفکر مدرن و بازاندیشی دیگری مورد روایت و خوانش مجدد قرار دهیم.

من، یا عطار را براساس وضعیتم درک می کنم یا اینکه قادر و یا خواهان درک آن نیستم. اگر درک نمی کنم که هیچ، ولی اگر درک می کنم و تا جایی پیش می رود که به یکی از دغدغه هایم بدل شده و وارد اثرم می شود، این وضعیتِ من همراه با همه ی چندگانگی ها، تناقضات، سنت ها و شکاف هایش در این درک دخالت می کند و این دخالت امری انتزاعی و دلبخواهی نیست، یعنی هنرمند نمی تواند مدعی شود که بین وضعیتی که در آن به سرمی برد، متن و اجرای آن فاصله ای وجود دارد که می توان بدون در نظر گرفتن هریک به دیگری پرداخت. در طی این پروسه درک یک کارگردان از متن چیزی نیست جز اجرایی که از آن به دست می دهد. در واقع او از همان لحظه ای که خواندن متن را شروع می کند، آن را بر اساس الزامات و مقتضیات اجرا می خواند و به همین علت سویه ی اجرایی از آغاز باید در درک اوحضور داشته باشد. تعلق فهم به یک وضعیت یا افق تاریخی خاص، سبب می شود که درحین خواندن متن به تعبیری، ترجمه صورت گیرد و خوانش دیگری اتفاق بیافتد که سویه ی اجرایی تحقق آن را ممکن می سازد و بدان عینیت می بخشد. ◘

این نیاز که چهره های شاخص گذشته به سنتی زنده تبدیل شوند همواره احساس می شود اما مهم این است که ما بتوانیم متون قابل درکی از آثار کهن به دست دهیم و شاید مهم تر از آن باید بتوانیم این آثار را در متن وضعیت فعلی مان برای خود معنا کنیم.

عکاس: زهرا سر مشقی

پرونده‌ی

گردآوری: عاطفه احمدی

جشنواره و بنیاد تئاتر عروسکی ایشارا

بنیاد تئاتر عروسکی ایشارا(۱) در سال ۱۹۸۶ توسط ددی پودومجی در دهلی تأسیس شد. ایشارا دارای گروهی متشکل از عروسک‌گردانان، هنرمندان، بازیگران و رقصندگان است که با استفاده از عروسک، ماسک و اشیاء، گستره‌ی وسیعی از اجراها را به صحنه می‌آورند. اجراهایی که از شعرهای تصویری گرفته تا نمایش‌های فولکلور را شامل می‌شود. تولیدات این گروه برنامه‌های تلویزیونی و آموزشی را نیز در برمی‌گیرد. ایشارا به عنوان یکی از پیشروترین گروه‌های عروسکی مدرن در هند شناخته می‌شود.

جشنواره‌ی تئاتر عروسکی ایشارا در سال ۲۰۰۱ شروع به کار کرد و هدف آن احیای سنت‌های چند هزار ساله‌ی هند و نشان دادن آن‌ها به تمام جهان بوده‌است. به گفته‌ی ددی پودمجی بنیان‌گذار جشنواره‌ی ایشارا «از زمان شروع به‌کار این جشنواره تاکنون تحولات بسیاری به‌وجود آمده‌است. دیدگاه مردم به‌میزان زیادی تغییر کرده‌است. ما سعی داریم سبک‌ها و تکنیک‌های گوناگونی را از هر دو هنر عروسکی سنتی و معاصر به تصویر بکشیم. اما همچنان راه زیادی در پیش داریم» ایشارا تلاش دارد تا جشنواره را در شهرهای دیگری غیر از دهلی نیز برگزار کند و به حمایت هنرمندان عروسکی در سراسر هند بپردازد. در هند، در شهرهایی همچون دهلی و کلکته، تأکید و تمرکز بر سبک‌های معاصر است، اما در دیگر شهرها غالباً نمایش‌های سنتی همچنان به راه خود ادامه می‌دهند.

در این ده سالی که از آغاز فعالیت جشنواره می‌گذرد، گروه‌های بسیاری از بلژیک، ایتالیا، اسپانیا، ترکیه، ایران، آمریکا، ژاپن، سوئد، بنگلادش، برزیل و بسیاری کشورهای دیگر در کنار گروه‌های هندی به اجرای نمایش پرداخته‌اند. جشنواره‌ی ایشارا سعی داشته‌است تا توجه‌اش را بر آثار معاصر هندی و غیر هندی و همچنین چگونگی رشد سنت‌های نمایشی در طول زمان متمرکز سازد و قصد دارد که هرچه پیش‌تر می‌رود به عنوان بستری برای هنرهای چندرسانه‌ای در هند شناخته شود. این جشنواره هر ساله در نیمه‌ی اول فوریه برگزار می‌شود.

مروری بر دوره‌ی دهم جشنواره‌ی عروسکی ایشارا (۲۰۱۲)

بنیاد ایشارا که عموماً به دلیل رویکرد نوآورانه‌اش در هنر تئاتر عروسکی شناخته می‌شود، تلاش دارد تا قدمی پیش‌تر بگذارد و از خاموش شدن سنت‌های عروسکی در سایه‌ی هنر معاصر جلوگیری نماید، پودومجی می‌گوید این دوره از لحاظ تکنیکی بسیار نوآورانه بوده‌است و گروه‌ها در کنار اشکال سنتی تئاتر عروسکی، از اشیاء معمولی نیز در اجراهایشان بهره می‌بردند. بسیاری نیز مذهب، اسطوره و هنرهای اجرایی سنتی را به‌یکدیگر پیوند دادند. ده گروه نمایشی از کشورهایی همچون ایران، آمریکا، آلمان، تایوان، افغانستان، استرالیا، ایتالیا و همچنین بلغارستان و ایرلند در این دوره از جشنواره شرکت داشته‌اند و نمایش ویژه‌ای نیز از گروه ایشارا اجرا رفت. همچنین به گروه‌هایی که در بخش اصلی حضور نداشتند این فرصت داده شد که به مدت پانزده روز در جایی غیر از محل برگزاری جشنواره نمایش‌های شان را به روی صحنه ببرند.

سانجوی روی(۳) از اعضای تئاتر ایشارا می‌گوید « هند سرشار از سنت‌هاست. تقریباً هر ایالتی هنر عروسکی مختص به خود را دارد که همچنان زنده‌است اما باید شناخته شود، ما در این دوره از جشنواره برنامه‌هایی هم برای آگاه‌سازی درباره‌ی ایدز داریم و از عروسک به عنوان رسانه‌ای برای تعامل در این زمینه استفاده می‌کنیم».

محمد شمیم یکی از هنرمندان عروسکی **هند در این دوره با اجرای سیرک هامارا** حضور داشته‌است، او که دانش‌آموخته‌ی تئاتر و مجسمه‌سازی‌ست، هنر سنتی را از بنیان‌گذار ایشارا، ددی پودومجی فراگرفته و عروسک‌هایی با استفاده از چوب و پاپیه ماشه برای اجرای گروه خود ساخته‌است. شمیم می‌گوید« من از عروسک‌های نخی مدرن استفاده کردم که توسط نخ‌هایی وصل شده به یک صلیب چوبی حرکت داده می‌شوند، این درست برخلاف تکنیک کتپوتلی(۴) در هند است که نخ عروسک‌ها تنها با انگشت‌ها حرکت داده می‌شود. این‌گونه از عروسک‌گردانی، در اروپا به‌وجود آمده و متعلق به ایتالیاست.» افغانستان امسال برای اولین‌بار با گروه عروسکی پرواز در جشنواره شرکت کرده بود. این گروه داستان کهنی برای کودکان به نام بزک چینی را به روی صحنه برد. پرواز همچنین اولین گروه عروسکی مستقل در افغانستان است. گروهی که تلاش دارد تا همزمان با احیای سنت‌های عروسکی افغان، به گسترش تئاتر عروسکی مدرن نیز بپردازد. آن‌ها با کمک‌گرفتن از هنرمند عروسکی آلمانی ویلند یاگوجینسکی(۵) نمایش‌هایی برای آموزش و سرگرم‌سازی کودکان و نوجوانان اجرا می‌کنند.

جشنواره در این دوره با اجرایی از آمریکا به نام « یک زندگی در یک روز» آغاز به کار کرد. نمایشی با حضور کمدین برجسته هیلاری چاپلین(۶) که اجرایی تک‌نفره و طنزآمیز بود و در آن چاپلین با جان دادن به اشیاء معمولی مانند آباژور یا حوله‌ی کاغذی جادو می‌کرد. این نمایش روایت زنی تنها و عجیب است که عاشق مردی می‌شود، با او ازدواج می‌کند، به ماه‌عسل می‌رود و بچه‌دار می‌شود و تمامی این‌ها تنها در یک روز اتفاق می‌افتد.چاپلین می‌گوید« زمانی که کار کمدی را شروع کردم نمی‌دانستم وارد چه حرفه‌ی جدی‌ای شده‌ام، من کمدی فیزیکال را نزد تونی مونتانرو آموختم و آنجا بود که فهمیدم این کار به من اجازه می‌دهد تا دیگران را از فشار روحی برهانم».

نگاهی به چند اجرا

نمایش **آفرینش جهان** از هند به کارگردانی ددی پودمجی. این اجرا به بازگویی داستان‌هایی کهن از اسطوره‌های هندی می‌پردازد. داستان‌هایی که امروزه فراموش شده‌اند. اجرا اقتباسی از اساطیر قبیله‌ای متعددی‌ست که هزاران سال قدمت دارند و درباره‌ی چگونگی پیدایش زمین و زندگی انسانی هستند. این اجرا از اشکال هنری این قبایل نیز بهره می‌گیرد و از عروسک‌های سایه و همچنین تکنیک‌هایی دیگر مانند پروجکشن استفاده می‌کند.

نمایش **برش کاغذ** به کارگردانی یائل رسولی(۷) اجرایی تک‌نفره و تصویری که توسط اشیاء و تئاتر کاغذی، سینمای کلاسیک و سیاه و سفید هالیوود را بر روی صحنه زنده می‌کند. نمایش داستان یک منشی تنهاست که همزمان که به عکس‌هایی سیاه و سفید از مجله‌های سینمایی قدیمی نگاه می‌کند، در خیالش خود را می بیند که یکی از ستاره‌های سینما در دهه‌ی ۴۰ شده است، با پیش‌تر رفتن نمایش، تخیل، عشق و توطئه به هم می‌آمیزند و یک کابوس هیچکاکی ابزورد و طنز آمیز را رقم می زنند.

این اجرا با استفاده از فرم‌های مختلف تئاتری، دست به خلق زبانی تصویری می‌زند.

نمایش **با پا رفته** از ایتالیا به کارگردانی لورا کیبل(۸)، اجرایی شگفت‌انگیز است که در آن عروسک‌گردان دست‌ها، پاها، زانوها و دیگر اعضای بدن خود را به اشیاء و شخصیت‌هایی زنده تبدیل می‌کند و از طریق آن‌ها داستان‌هایی کوتاه روایت می‌کند که تمامی‌شان بی کلام هستند. عروسک‌گردان از پاهای خود در این اجرا برای نشان‌دادن حالت های مختلف صورت استفاده می‌کند و به اجرای نمایشی می‌پردازد که گستره‌ی مخاطبش از کودکان تا بزرگسالان را شامل می‌شود. لورا کیبل هنرمندی‌ست که در طول سال‌ها، اجراهایی منحصربه‌فرد، طنزآمیز، شاعرانه و سرشار از موسیقی را برای مخاطبان سراسر جهان اجرا کرده است و طراحی و اجرای بخش‌های مختلف این نمایش نیز به عهده‌ی خود او بوده است.

نمایش عروسکی زمین و چرخ

در این دوره از جشنواره‌ی ایشارا نمایش زمین و چرخ به کارگردانی زهرا صبری به نمایندگی از ایران حضور داشت. نمایشی بر اساس هفت حکایت از مثنوی مولوی که پیش از این در ایران به روی صحنه رفته و مورد استقبال بسیاری قرار گرفته بود. این نمایش که جایزه‌ی ویژه‌ی هیئت داروان در دوازدهمین جشنواره‌ی مبارک یونیما را نیز از آن خود کرده و در بسیاری از جشنواره‌های بین‌المللی حضور داشته‌است، با اجرا در جشنواره‌ی عروسکی ایشارا نیز توجهات بسیاری را به خود جلب کرد. نمایش مبنایی تصویری دارد و در آن تلفیقی از تکنیک‌های مختلف عروسکی (ماسک، عروسک میله‌ای، پارچه و...) مورد استفاده قرار می‌گیرد، صدای راوی حکایت‌های این نمایش را که از نی‌نامه آغاز و به حکایت موسی و شبان ختم می‌شود بر روی تصاویر بیان می‌کند. ◘

1. Ishara
2. DadiPudumjee
3. Sanjoy Roy
4. Kathputli
5. Wieland Jagodzinski
6. Hilary Chaplain
7. YAEL RASOOLY
8. Laura Kibel

احیاء واژه ای دو پهلوست

گفت وگو با ددی پودومجی بنیان گذار جشنواره‌ی ایشارا

مصاحبه کننده: مارال کریمی

• شاید کلیشه‌ای باشد ولی با این وجود، اجازه بدهید با این سؤال شروع کنیم که جشنواره‌ی ایشارا در چه تاریخی و چگونه شکل گرفت؟

این جشنواره ده سال پیش با این هدف شکل گرفت که ما بتوانیم هر ساله و به‌طور مستمر یک جشنواره‌ی بین‌المللی تئاتر عروسکی در هند (دهلی) داشته باشیم، در واقع جشنواره با این هدف آغاز به کار کرد و در طی این سال‌ها تبدیل به چیزی شد که ما امروز شاهد آن هستیم. در اولین دوره ما تنها توانستیم یک گروه بین‌المللی از بلژیک داشته باشیم و دیگر گروه‌ها و نمایش‌ها همگی از هند بودند. اما اکنون گروه‌های بین‌المللی بسیاری هر ساله در جشنواره شرکت می‌کنند.

• نمایش‌هایی که در جشنواره اجرا می‌شوند از سلیقه‌ی ویژه‌ای خبر می‌دهند، مبنای اصلی این سلیقه در انتخاب آثار چیست؟ در واقع چه چیز برای‌تان در این انتخاب‌ها اهمیت بیشتری دارد؟

هدف این است که بستری برای تمامی سبک‌ها و تکنیک‌های تئاتر عروسکی فراهم شود، از اشکال مدرن و تجربی گرفته تا سبک‌های سنتی و فرم‌های دیگر، همچنین قصد داریم تا دیدگاه مخاطبان را نسبت به تعریفی که از تئاتر عروسکی وجود دارد، گسترش دهیم و هنرمندان دیگر نقاط جهان را که از هنرهای تصویری و اجرایی متنوع و روش‌های روایتی و بیانی مختلفی در کارشان بهره می‌برند، معرفی کرده و به همان اندازه نیز گروه‌های تئاتری کشورهای دیگر را با سنت‌ها و روش‌های هندی آشنا کنیم.

• هر ساله در جشنواره‌ی شما طیف متنوعی از گروه‌ها شرکت دارند و ما شاهد حضور گروه‌هایی مدرن که از تکنیک و ابزارهای بیانی جدید استفاده می‌کنند نیز هستیم. با توجه به این موضوع به‌نظر شما جشنواره‌هایی با ماهیت این‌چنینی (اگر بتوان تجربه‌گرا تلقی‌شان کرد) تا چه حد می‌توانند به‌عنوان آکادمی‌های موازی عمل کنند؟

من نمی‌توانم جشنواره‌ی ایشارا را تجربی بدانم، این جشنواره از انواع مختلف نمایش‌های مدرن و سنتی برای مخاطبان کودک و یا بزرگسال، استقبال می‌کند. درست است، از آنجایی که ما در هند مؤسسات آموزشی برای تئاتر عروسکی نداریم، چنین جشنواره‌هایی از اهمیت بسیاری برخوردار هستند. گروه‌های نمایشی خانوادگی و سنتی در شهرستان‌ها و گروه‌های مدرن‌تری در شهرهای بزرگ وجود دارند که برای یادگیری، از این طریق می‌توان با آن‌ها به تبادل اطلاعات و همکاری پرداخت. جشنواره موقعیتی عالی برای به اشتراک گذاشتن دیدگاه‌ها و آشنایی با فرم‌های عروسکی‌ست که در دیگر کشورها و دیگر مناطق مورد استفاده قرار می‌گیرند. سمینارها و ورکشاپ‌هایی که در جشنواره برگزار می‌شود نیز باعث آموزش و افزایش آگاهی در رابطه با این فرم هنری، چه در میان هنرمندان عروسکی و چه دانشجویان تئاتر و یا دیگر فعالان هنری می‌شود.

• اجرای آثاری که با رویکردی جدید به گذشته و سنت تئاتر عروسکی هند همراه‌اند و یا بهتر است بگوییم خوانش دیگری از گذشته دارند، می‌توانند در احیای سنت و دیده شدن دوباره‌ی آن مؤثر واقع شوند. این امر در جشنواره‌ی شما تا چه حد تحقق یافته و توانسته است مخاطبان جدیدی پیدا کند؟

بله، ما تلاش داریم تا در این مسیر گام برداریم. احیاء واژه‌ای دو پهلوست، هم می‌تواند بار معنایی مثبت داشته باشد و هم منفی. چراکه این احیا می‌تواند با رویکردهای متفاوت صورت گیرد. تغییر همیشه وجود دارد، حتی در سنت نیز ما همیشه شاهد روندی رو به‌جلو هستیم و هنرمند باید تفکر و جوهره‌ی اندیشه‌ی خود را در آنچه خلق می‌کند قرار دهد.

• ما همواره شاهد آن هستیم که سنت و فرهنگ شرق به‌عنوان دستمایه‌هایی ناب، هنرمندانِ معاصر و پیشرو را به سوی خود جلبِ کرده است، اما معمولاً صاحبان این فرهنگ و میراث‌بران آن کمتر توانسته‌اند در این احیای دوباره و ترجمه‌ی گذشته‌شان به زبانی فراخور زمانه، موفق عمل کنند. با توجه به اینکه احیای سنت از اهداف جشنواره‌ی شماست، تحلیل‌تان از این وضعیت چگونه است؟

گمان می‌کنم که نمی‌توان بدون شناخت فرم و همچنین سنت دست به احیای آن زد. هنرمندان سنتی به دلیل مسائلِ اجتماعی بسیاری، از ایجاد نوآوری در سنت‌ها پرهیز می‌کنند. هنرمندان عروسکی مدرن در این زمینه موفق تر به نظر می رسند. اما آن ها از نکات ظریفی که در سنت وجود دارد و تاریخچه‌ی آن به درستی آگاه باشند تا بتوانند بر مبنای آن ساختاری نو ایجاد کنند، در غیر این صورت این تنها شکلی از سرقت هنری‌ست.

• جشنواره‌ی امسال از لحاظ کیفیت برگزاری برنامه‌ها و گروه‌های شرکت کننده، نسبت به دوره‌های پیشین چه تفاوت‌هایی دارد؟

گمان می‌کنم هر دوره نسبت به دوره‌های دیگر تفاوت‌هایی دارد. مهم‌ترین دلیل آن، این است که گروه‌های متنوعی از کشورهای مختلف در جشنواره شرکت می‌کنند، همچنین در این دوره بعضی از گروه‌های نمایشی در بمبئی به اجرا پرداختند. امسال نمایش‌هایی برای مدارس نیز در نظر گرفته شده بود و گروه‌های کوچکتری که از تکنیک‌های ساده‌تری بهره می‌بردند در مدارس دهلی نمایش‌هایی را اجرا کردند.همچنین نمایش هایی در شهر همسایه ی دهلی، گورگائون داشتیم. در این دوره گروه‌هایی از افغانستان، آمریکا و ایران در جشنواره حضور داشتند، به‌نظر من دستیابی به همین حضور، خود به تنهایی، دستآورد بزرگی ست چراکه باعث گردِ هم آمدن افراد شده و منجر به برقراری گفت‌وگو و مکالمه می‌شود.

> در این‌جا گروه‌هایی از کشورهای مختلف در کنار هم به اجرا می‌پردازند. ما از تمام مرزها و محدودیت‌های سیاسی عبور کرده‌ایم و این برای همه‌ی ما اتفاق ویژه‌ایست، به‌خصوص با در نظر گرفتن این موضوع که این جشنواره ، جشنواره‌ای دولتی نیست و توسط بنیاد تئاتر عروسکی ایشارا شکل گرفته است.

• گرد همایی گروه‌ها از کشورهای مختلف به‌نوعی همنشینی سنت‌ها و فرهنگ‌های آنان را به همراه دارد، این موضوع چه دستآوردهایی را به دنبال داشته است؟

همه‌چیز! این جشنواره جواهر کوچکی ست که سنت‌های بیشماری از کشورهای گوناگون را گردِ هم می‌آورد. در این‌جا گروه‌هایی از کشورهای مختلف در کنار هم به اجرا می‌پردازند. ما از تمام مرزها و محدودیت‌های سیاسی عبور کرده‌ایم و این برای همه‌ی ما اتفاق ویژه‌ای ست، به‌خصوص با در نظر گرفتن این موضوع که این جشنواره ، جشنواره‌ای دولتی نیست و توسط بنیاد تئاتر عروسکی ایشارا شکل گرفته است. همچنین واژه ی ایشارا، به معنای یک اشاره و یا شاید راهی به سوی آینده است.

• در میان آثار شرکت‌کننده درجشنواره ی ایشارا، اجراهای تلفیقی (بینارشته‌ای) تعاریف جدیدی را به دنیای عروسکی و مخاطبان آن وارد می‌کند. واکنش تماشاگران هندی به این آثار چگونه است؟

واکنش مخاطبان نسبت به این اجراها بی‌نظیر بوده است. آن‌ها اجراهای متعددی که از رشته‌های مختلف هنری بهره می‌بردند را تماشا کرده‌اند و اکنون برای دیدن نمایش‌های مورد علاقه‌شان گزینشی برخورد می‌کنند، دیگر این‌طور نیست که ناآگاهانه برای تماشای هر اجرایی بروند. در زمان جشنواره همه‌ی سالن‌های ما پر می‌شوند و حتی به‌دلیل تمام شدن بلیت، بسیاری موفق به دیدن نمایش‌ها نمی‌شوند. مطبوعات نیز از جشنواره پشتیبانی می‌کنند و روزنامه‌ها و مجلاتی به زبان‌های گوناگون درباره ی برنامه های جشنواره

مطالبی را منتشر می‌کنند و به مصاحبه با هنرمندان می‌پردازند و این موضوع، بیش از همه چیز، موجب ایجاد فضایی مثبت و امیدوارکننده می‌شود.

• امسال یک گروه ایرانی نیز در جشنواره شرکت داشته‌است، با توجه به حضور گروه‌های ایرانی در دوره‌های مختلف جشنواره‌ی ایشارا، تئاتر عروسکی ایران را چطور می‌بینید و این آثار تا چه حد توانسته‌اند در معرفی آن موفق عمل کنند؟

پیش از این سه اجرای ایرانی در جشنواره داشته‌ایم و در واقع در طول این ده سال این گروه، چهارمین گروه ایرانی شرکت‌کننده در ایشارا بوده‌است. اولین اجرا مربوط به گروه نمایشی آتیلا پسیانی بود که نمایش "کالیگولا" را به روی صحنه برد. پس از آن روشنک روشن با نمایش "هدیه ی جشن سالگرد" در جشنواره حضور یافت و همچنین و همچنین یک اجرای سنتی دستکشی (پهلوان کچل) را در دوره های پیشیت جشنواره اجرا کردند. امسال نیز زهرا صبری به همراه گروهش"یاس تمام" همواره شاهد آثار زیبا و تأثیرگذار از آن ها بوده ایم،"زمین وچرخ" را به روی صحنه بردند . تمامی این اجراها به دلیل به نمایش گذاشتن کیفیت بیان هنریِ تئاتر عروسکی در ایران، مخاطبان را شگفت‌زده کردند. ما در هند با سینمای ایران آشنایی داریم و همچنین به این دلیل که گروه‌های تئاتری هر ساله به جشنواره‌ی مدرسه‌ی ملی نمایش می‌آیند، تئاتر ایران را نیز تا حدودی می‌شناسیم اما افراد چندانی از میزان توانمندی هنرمندان ایرانی در فعالیت‌های عروسکی‌شان، باخبر نیستند. من در سی سال گذشته بارها به ایران آمده‌ام و در جشنواره‌های تئاتری شما حضور داشته‌ام. این پیوند از طریق استاد من مِهر آر.کنتراکتور که اکنون از دنیا رفته است، ایجاد شد. همچنین ارتباطی که از طریق یونیما با جواد ذوالفقاری، اردشیر کشاورزی، بهروز غریب‌پور و مرضیه برومند داشتم و ملاقات با بسیاری دیگر از

عروسک‌گردانان جوان که به جشنواره‌ی ما آمده بودند و نیز هنرمندانی که در تهران و یا جشنواره‌های دیگر با آن‌ها آشنا شده بودم، همگی در شکل گیری این رابطه مؤثر بود.

ما باید بتوانیم با آزادی دست به آفرینش بزنیم، باید نگاهمان را فراتر از چهارچوب‌های رسمیِ محدود ببریم. باید مخاطبانمان را از طریقِ آثارمان با جهان آشنا کنیم. نباید تنها به خلق اثر در محدوده‌ی داستان‌ها و متون خودمان بپردازیم بلکه باید فرهنگ‌های متنوع و غنی بشریت را از طریق داستان‌ها و ادبیات‌شان کشف کنیم.

• دعوت از گروه‌های نقاط مختلف دنیا به ویژه خاورمیانه ایده‌ی شخص شما بوده است؟

در مدت چهارسالی که رئیس یونیما بودم گروه‌های بسیاری را ملاقات کردم. با وجود تمام شدن دوره، دوستان بسیاری در جشنواره‌ها و گروه‌های مستقل پیدا کرده‌ام. تحقق هیچ امری تک نفره نیست، نخست ما هستیم که گروهی را انتخاب و معرفی می‌کنیم و دیگری گروه است که تلاش می‌کند تا به هند سفر کند، چرا که جشنواره قادر به تأمین هزینه‌های این سفر نیست. با این وجود، شناخته شدن بیشتر جشنواره باعث شده است که هر ساله سفارت‌خانه‌ها و سازمان‌های فرهنگی بسیاری در کشورهایی مانند ایتالیا، آلمان، اسپانیا و برزیل از گروه‌هایشان برای سفر به هند و شرکت در جشنواره‌ی ما حمایت کنند.

ایشارا جشنواره‌ی کوچکی‌ست اما جایی ست که در آن تلاش داریم تا نیت و اهداف درستی را در پیش بگیریم و فضایی آرام و آزاد برای تمامی گروه‌های شرکت‌کننده فراهم سازیم.■

ما باید بتوانیم با آزادی دست به آفرینش بزنیم، باید نگاهمان را فراتر از چهارچوب‌های رسمیِ محدود ببریم. باید مخاطبان‌مان را از طریقِ آثارمان با جهان آشنا کنیم. نباید تنها به خلق اثر در محدوده‌ی داستان‌ها و متون خودمان بپردازیم بلکه باید فرهنگ‌های متنوع و غنی بشریت را از طریق داستان‌ها و ادبیات‌شان کشف کنیم.

من قاضی تاریخ نیستم، من راوی بی‌طرفم، مرا به نام خودم صدا بزن

نمایش "گفت امروز بینی و فردا و پس از آن" پاییز امسال در تالار سایه‌ی مجموعه‌ی تئاتر شهر اجرا رفت، نمایشی عروسکی که با رویکردی جدید به زندگی منصور حلاج می‌پرداخت، به بهانه‌ی این اجرا با زهره بهروزی‌نیا کارگردان این نمایش و نیما دهقانی نویسنده‌ی نمایشنامه‌ی آن به گفت‌وگو نشسته‌ایم.

مصاحبه کنندگان: کیوان سر رشته و عاطفه احمدی

• خانم بهروزی‌نیا گویا متن نمایش نامه‌ی "گفت امروز بینی و فردا و پس از آن" را آقای دهقانی به سفارش شما نوشته‌اند، موضوع نمایشنامه -زندگی حلاج- انتخاب خود شما بوده است یا پیشنهادی از طرف ایشان؟

بهروزی‌نیا: زمانی که در فراخوان جشنواره اعلام شد که تم نمایش ها باید ایرانی باشد، من خیلی به دنبال مَوضوعی گشتم که تا به‌حال در عروسکی کار نشده باشد، چون بسیاری از افسانه‌ها و اسطوره‌های ما معمولاً موضوعاتی هستند که در نمایش های عروسکی به آن ها پرداخته می‌شود. ولی تاکنون بر روی زندگی حلاج کار نشده بود ، دوست داشتم حالا این اتفاق بیافتد، زمانی که عنوان را انتخاب کردم شناخت چندانی ازحلاج نداشتم، در واقع آشنایی‌ام فقط محدود به چیزهایی درباره‌ی به دار آویخته شدن برای عقیده‌اش وچیزهای دیگر بود، اما دوست داشتم که این داستان را عروسکی کار کنم، بعد یکی از اساتید آقای دهقانی را به من معرفی کردند، من موضوع را با ایشان در میان گذاشتم ایشان هم پذیرفتند و ایده را پرورش دادند و تبدیل به متن شد.

•در واقع این فضای زنانه‌ی حاکم بر متن هم پیشنهادی از جانب شما بوده است؟

بهروزی‌نیا: بله.

•یادداشتی هست که هم در کتاب و هم در بروشور نمایش آمده و می‌گوید که این نمایش‌نامه روایتی ست «بر» و نه «از» زندگی منصور حلاج. معنی این جمله چیست؟ در واقع آیا زندگی حلاج را به عنوان بستری در نظر گرفته‌اید تا از طریق آن روایت دیگری بازگو شود؟

بهروزی‌نیا: ایده‌ی من این بود که حلاج تنها متعلق به آن دوره‌ی تاریخی نبوده، اگرچه من و آقای دهقانی بر سر بعضی مسائل با هم اختلاف نظرداشتیم، ولی ایده وعقیده ی من این بود که حلاج هنوز هست و هنوز زنده است، داستان حلاج هنوز اتفاق می‌افتد. در واقع درست است، قصد ما این بودکه این روایت، دستمایه‌ای شود برای بستری دیگر. احتمالاً آقای دهقانی هم چنین ایده‌ای دارند چراکه این جمله اصلاً نوشته‌ی خود ایشان است.

•وقتی شما از زندگی حلاج به عنوان داستانی تکرار شونده در تاریخ نام می‌برید به نظر می‌رسد زمینه‌ی تاریخی روایت اصلی چندان مد نظر شما نبوده و با توجه به انتخاب یک راوی زن برای این نمایش، گویا تأکیدی هم بر تکرار سرنوشت زنان این مردان بزرگ داشته‌اید.

بهروزی‌نیا: درست است، ما قرار نبود تاریخ را روایت کنیم، اگر قرار بر روایت تاریخ باشد که کتاب‌های تاریخی بهتر روایت می کنند. ما می‌خواستیم بگوییم آدم‌هایی بودند، هستند و خواهند بود که به‌خاطر عقایدشان-حالا مسائل عرفانی یا هر عقیده‌ی دیگری- حتی تا پای دار هم می روند. اما اینکه چرا زن، من فکر می کنم نکته‌ای که هیچ‌وقت در زندگی قهرمان‌ها بر آن تأکید نشده، همسران این آدم‌ها هستند،کسی هیچ‌وقت به داستانی که پشت این قهرمان‌شدن‌هاست توجهی نمی‌کند. به نظر من این زن‌ها هم قهرمان هستند چراکه اگر این زن‌ها نبودند، این قهرمان‌ها هرگز به وجود نمی‌آمدند.

بهروزی‌نیا: ما قرارنبود تاریخ را روایت کنیم، اگر قرار بر روایت تاریخ باشد که کتاب‌های تاریخی بهتر روایت می کنند. ما می‌خواستیم بگوییم آدم‌هایی بودند، هستند و خواهندبود که به‌خاطر عقایدشان-حالا مسائل عرفانی یا هر عقیده‌ی دیگری-حتی تا پای دار هم می روند.

•خانم بهروزی‌نیا از انتخاب زندگی حلاج به دلیل تکرار آن در طول تاریخ گفتند، شما برای بازگویی و بازنویسی این روایت از چه زاویه‌ای با آن ارتباط برقرار کردید؟

دهقانی: وقتی خانم بهروزی‌نیا داستان حلاج را پیشنهاد دادند، من هم شناخت چندانی از او نداشتم، جز همان به دار آویخته شدن و شخصیت مبارز حلاج، از طرف دیگر شعرهایش را در دوره ای مطالعه کرده بودم و با وجه ادبی و عرفانی شخصیت او تا حدودی آشنایی داشتم، بعد از این پیشنهاد به سراغ مطالعه‌ی زندگی حلاج رفتم. و متوجه شدم که بُعد سیاسی شخصیت او پررنگ‌تر از ابعاد دیگری همچون عرفان و ادبیات بوده است. اما بیش از هر چیز این که شخصیتی در جامعه به خاطر موضوعی به اسطوره تبدیل می‌شود که اصلاً زمینه‌ی اصلی فعالیتش نبوده است، برای من بسیار جالب بود، هرچه مطالعاتم درباره‌ی حلاج جلوتر رفت متوجه شدم که بسیاری از داستان‌هایی که بین ما رواج دارد، اصلا ًمتعلق به حلاج نیست. برای مثال همان داستانی که دستش را خونی می‌کند و به صورت می‌زند، یا اینکه بعدتر دریک رودخانه پیدا می‌شود و داستان‌هایی مانند این.

•در واقع منظورتان به‌نوعی همان روایات تذکره‌الاولیاییست؟

دهقانی: بله تا حدی، ولی موضوع این است که این داستان‌ها به آدم‌های دیگری تعلق داشته اند، کسانی که چندان معروف نشده‌اند. به همین دلیل بخش‌های جالب داستان آن ها را گرفته اند و به داستان حلاج داده‌اند، این اتفاق برای اسطوره‌های دیگر ما هم افتاده است، حتی در دوران معاصر. برای من جالب بود که شخصیت حلاج بسیار چند وجهی‌تر و متفاوت‌تر از آن چیزی ست که ما می‌شناسیم.

•انتخاب شما برای بازگویی این داستان یک راوی خیالی بوده‌است، آن هم یک زن، این انتخاب با چه هدفی صورت گرفته است؟ مهم تر این‌که ما شاهد اتفاقات نیستیم بلکه روایات را از زبان او و مشخصاً از دریچه‌ی خیالش می‌شنویم و می‌بینیم.

بهروزی‌نیا: برای من، این زن هر روز و هر روز این داستان را تکرار می‌کرد. یعنی صحنه‌ای که با باز شدن پرده در ابتدای نمایش و کشیده شدن آن در انتها ایجاد می‌شود، در واقع جایی‌ست که این زن هربار داستان خود را در جنون خودش، در تنهایی خودش تکرار می‌کند،در واقع چطور بگویم حتی هنوز هم درحال تکرار است، چراکه داستان این زن تنها متعلق به او نیست، بلکه برای هرکسی ست که همسرش در زندان است یا به دار آویخته شده است و او هر روز این داستان را برای خود بازی می‌کند.

دهقانی: من به طورکلی علاقه‌ی چندانی به تاریخ ندارم ولی دوست دارم همه‌چیز را طوری که خودم هستم نگاه کنم و تجربه‌اش کنم. به همین خاطر تصمیم گرفتم که نگاه خودم به تاریخ را

نشان بدهم یعنی همان‌طور که به‌نظر من تاریخ چیز ثقیل و بی‌اهمیتی‌ست، یک غول عظیم عجیب و غریب که من هیچ‌وقت نتوانستم خوب آن را بشناسم، به‌همین خاطر هم هست که فقط یک چیزهایی از آن را در ذهن دارم، من در تاریخ به دنبال معلم‌هایی برای درس‌هایی که می‌خواهم یاد بگیرم هستم و نه بیشتر. اما در تئاتر نمی‌خواستم داستان به شکل خطی وکلاسیک روایت و دیده شود. فکرکردم که باید جور دیگری به آن نگاه شود، شاید با یک ساختار دراماتیک مدرن یا درواقع پسامدرن، نوعی نگاه که در آن راوی و ساختار نمایشی عوض شود. به‌همین دلیل داستان هم عوض می‌شود، اما هدف، تحریف در تاریخ نبوده‌است، صرفاً اینکه در شکلی دیگر داستان را تعریف کنیم. در ساختاری با نگاه جدید که برای مخاطب امروزی نیز جذاب‌تر باشد. زن حلاج که خانم بهروزی‌نیا هم در انتخاب آن مؤثر بودند، می‌توانست ویژگی دراماتیک به داستان ما بدهد و در واقع کانسپت جدیدی از این راه به کار وارد شد، آن هم این بود: همسرانِ مردانی که به خاطر عقایدشان اسیر هستند یا کشته می‌شوند.

•دقیقاً مسأله همین جاست. اینکه وجود یک راوی زن مسلماً مفاهیمی را به همراه می‌آورد، همین که قرار است ما این بار با نگاهی زنانه به سراغ تاریخ برویم و در این میان شخصیتی را انتخاب می‌کنیم که تا به‌حال دیده نشده، خاموش بوده و آن‌طور که در متن هم گفته می‌شود حتی نامی نداشته است. ما این شخصیت را در مرکز توجه گذاشته‌ایم و به او اجازه‌ی سخن گفتن داده‌ایم، این زن قرار است شکستی در کلیشه‌های ذهنی ما ایجاد کند، این شکست دقیقاً کجا اتفاق می‌افتد؟ چرا که احساس می شود خود این زن به نوعی دچار انفعال است و موضعی در برابر آنچه روی می‌دهد ندارد.

بهروزی‌نیا: من این‌طور فکر نمی‌کنم، این زن است که انتخاب می‌کند حلاج به دار آویخته شود، اگرچه گلایه‌هایش را هم می‌کند اما این خودِ اوست که در صحنه‌ی آخر حلاج را در تخیلش به دار می‌آویزد.

دهقانی: به‌نظرم موضع این زن مشخص است، همان‌طور که گفتم حلاج یک جنبه‌ی عرفانی، ادبی داشته‌است و یک جنبه‌ی سیاسی. اما وقتی از منظر زن وارد می شویم، زن فقط از دید عشق نگاه می‌کند، یعنی هیچ اهمیتی ندارد که حلاج چند سال در زندان بوده و یا چه کار کرده است. مهم این زن وعشق او به حلاج است.درواقع هدف دیگرحلاج نیست، نمی‌گوییم داستان در مورد حلاج است، می‌گوییم داستان درباره‌ی زن حلاج است، ما تنهایی، جنون و برداشت این زن از عرفان حلاج را خواهیم دید.او حرف‌هایی را از زبان حلاج می‌گوید ولی این، به این معنی نیست که او را تایید می‌کند، اتفاقاً از آن‌ها علیه خود حلاج استفاده می‌کند. می‌گوید که اگر تو خدایی من مادر شیطانم و چیزهایی شبیه به این. حالا البته این‌ها بازی‌های لفظی‌ست ولی او حتی عرفان حلاج را در جاهایی به سخره می‌گیرد و شطح و طامات می گوید،کفر می‌گوید، فقط به خاطر اینکه عشق اش برای او مهم‌تر ازعرفان حلاج است.

•درست است، کنش این زن روی عشق‌اش و گلایه‌اش از تنهایی استوار شده، پس چرا حتی وقتی در خیال خود با تاریخ به گفت‌وگو می‌نشیند و تاریخ به او این اجازه را می‌دهد تا انتخاب کند که حلاج را در کنار خودش داشته باشد یا او را به‌دست تاریخ بدهد، انتخابی متفاوت از آنچه اتفاق می‌افتد، ندارد؟

دهقانی:اینجاست که عقیده روی کار می‌آید، یعنی درطول داستان شاهد یک دوگانگی هستیم. اینکه آیا عشق یا هدفی که حلاج انتخاب کرده‌است؟ این دوگانگی تا جایی ادامه می یابد که پای تاریخ به میان می‌آید و نمایی از دادگاه حلاج را می‌بینیم وصحنه‌ی بعد اگر اشتباه نکنم زنْ حلاج را محاکمه می‌کند، صحنه‌ای که او با حلاج می‌چرخد و عشق‌بازی می‌کند در واقع صحنه‌ی محاکمه‌ی حلاج از طرف زن است.

•بله یک تک گویی هم دارد.

دهقانی: بهترین تک‌گویی هم فکر می‌کنم همان‌جا باشد، من این صحنه را خیلی دوست دارم. اینجا جایی‌ست که اصلاً خود زن محاکمه‌اش می‌کند و دیگر نیازی به حضور او ندارد، در واقع زن هم حلاج را به مرگ محکوم می‌کند.

•می‌شود گفت شما یک محاکمه‌ی موازی برای زن قائل شده‌اید.

دهقانی: بله، این‌بار زن است که او را محکوم می‌کند و هم‌زمان از حق خود می‌گذرد تا حلاج جاودانه شود.

•ولی آیا این موضوع مهر تأییدی نیست بر اینکه زنان در ظول تاریخ خودشان در سایه بودن را انتخاب کرده‌اند؟

دهقانی: همین طور است.

•حتی اگر در تاریخ هم همین باشد، اینجا ما با روایتی خیالی روبرو هستیم، برای مثال زبان این نمایش زبان تاریخی نیست، به نوعی تلفیقی از زبانی شاعرانه، زبانی امروزی و زبان تاریخی‌ست. می‌توان گفت شما در زبان دست برده‌اید، آیا ما نمی‌توانیم این اجازه را به خود بدهیم که در تاریخ هم دست ببریم تا امکان دیگری را نشان دهیم؟ بحث بر سر باید نیست بحث بر سرِ امکانی‌ست که در آنچه تخیل روایت می کند، می‌تواند رخ دهد.

دهقانی: امکان، مسلماً وجود دارد و نمایش‌هایی هستند که این اتفاق در آن‌ها می‌افتد ولی اینجا مورد بحث نبوده‌است، یعنی من روی این فکر نکردم. ما فقط نشان می‌دهیم، من عقیده‌ام این است که ما قرار نیست در تئاتر چیزی را یاد بدهیم، تئاتر صرفاً کارش نمایش دادن است. هر تئاتری که راه‌حل ارائه می‌دهد معمولاً با عدم ارتباط مخاطب روبرو می‌شود. شاید حتی منظور، نه فقط زنِ حلاج که یک زن امروزی باشد، ما می‌خواهیم ببینیم که اگر زن قدرت انتخاب داشته باشد که البته مسلماً در تاریخ نداشته است، کدام را انتخاب می‌کند، عشق را یا آرمان را. در همین دو راهی‌ست که درام شکل می‌گیرد و مخاطب، خود می‌تواند تصمیم بگیرد که اگر جای این زن بود، چه می‌کرد.

•بحث بر سر زبان نمایش شد، زبانی که علاوه بر شکلی از شاعرانگی و دوری‌اش از واقعیت تاریخی، یک پایش هم در تاریخ است، چطور به این زبان رسیدید؟

دهقانی: می‌خواستم زبان شاعرانه باشد چراکه اولاً یک زن آن را بیان می‌کند و دوم اینکه حلاج شاعر بوده است، در ابتدا هم توافق کردیم که متن شاعرانه باشد. تا اواسط متن یک نظم نیمه مسجع درکلام هست که آهنگ دارد، اما بَعد از ورود شخصیت دوم، به دلایلی این روند ادامه پیدا نکرد. این متن برای من تمرینی بود که شعر را با نمایش ترکیب کنم یعنی بازیگر می‌توانست آن را کاملاً موزیکال اجرا کند، البته در این اجرا این اتفاق کمتر افتاد. حتی متن قابلیت این را داشت که به صورت اپرایی اجرا شود و جمله‌ها حالت مسجع و آهنگین گرفته و روی یک ملودی سوار شوند. این برای خود من یک تجربه‌ی تکنیکی بود.

دوست داشتم روی واج‌آرایی کار کنم. همان طور که گفتم علاقه‌ای به تاریخ ندارم اما از این طریق سعی کردم تاریخ رابرای خودم لذت‌بخش کنم.

دهقانی: هدف دیگر حلاج نیست، نمی‌گوییم داستان در مورد حلاج است، می‌گوییم داستان درباره‌ی زن حلاج است، ما تنهایی، جنون و برداشت این زن از عرفان حلاج را خواهیم دید.

•این متن از ابتدا برای یک اجرای عروسکی نوشته شده است و کاملاً بر فرم عروسکی منطبق است، نگارش متن با این نگاه چه کمکی به فضاسازی آن کرد و یا چه محدودیت‌هایی برای شما به وجود آورد؟

دهقانی: من پیش از این متن هم بیشتر عروسکی می‌نوشتم، اما در دوره‌ای که این متن نوشته شد فکرکردیم که ازعروسکی استفاده‌ی خلاقانه‌ای بشود و از ویژگی عروسک به مثابه‌ی جسمی که ساخته می‌شود و خلقتی که توسط اراده‌ی انسان به وجود می‌آید، استفاده کنیم. دیدیم که روایت حلاج این قابلیت را دارد. چون ویژگی اصلی او همان ان‌الحق گفتن اوست و بعد، از کثرت وجود به وحدت وجود رسیدن، این دقیقاً شبیه به این موضوع است که انسان در خلق عروسک به مثابه‌ی خداوندگار عمل می‌کند. وقتی تعدادی عروسک می‌سازید، وحدت آن‌ها می‌گوید که شما وجود دارید و بعد همان طور، وحدت آدم‌ها به خدا می‌رسد. این کانسپت اصلی ما بود، همسرحلاج کودکانی به دنیا می‌آورد، عروسک‌هایی می‌سازد و بعد در گلایه به حلاج می‌گوید، من هم این نوزادها را به وجود می‌آورم و این عروسک‌ها را می‌سازم، من هم خدای این‌ها هستم.

•این اتفاق در اجرا بسیار تأثیرگذار بود، این بداهه ساختن عروسک ، آن هم با پارچه و یکسان بودن‌شان چقدر از نظر اجرایی کار را برای‌تان سخت کرد؟ چرا که تماشاگر باید بتواند میان عروسک‌ها تفاوتی قائل شود، عروسک‌گردان-بازیگر باید بین خودش و عروسکی که نقشش را بازی می‌کند، در لحظه تفاوت بگذارد، چقدر این موضوع در طول تمرین برای‌تان مشکل‌ساز بود؟

بهروزی‌نیا: بسیار زیاد. واقعیت این است که در ابتدا وقتی متن را از آقای دهقانی گرفتم، ارتباط برقرار کردن با آن کمی برایم سخت بود، باید سعی می‌کردم این متن را دوست داشته باشم چرا که تا حدودی با من فاصله داشت. از لحاظ حسی خیلی اذیت شدم، درگیرشدن با حلاج برایم بسیار سخت بود. درگیری‌هایم را با آقای دهقانی مطرح می‌کردم چون برایم بسیار مهم بود که بتوانم از لحاظ حسی و ذهنی با ایشان هماهنگ شوم. مرحله‌ی بعد انتخاب بازیگر بود که بسیار برایم اهمیت داشت چون معتقد بودم حالا که متن را عاشقانه دوست دارم و این ارتباط حسی را برقرار

بهروزی‌نیا: من فکر می‌کنم تئاتر باید مخاطب خاص داشته باشد،منظورم این نیست که برای عموم اجرا نشود بلکه منظورم این است که هنرمند با هنرمند متفاوت است و هر هنرمندی حرفی برای زدن دارد وقطعاً مخاطبان خاص خودش را نیز دارد.

باید کسی را پیدا کنم که بتواند این ارتباط را برقرارکند.البته منظورم متن نیست، منظورم حلاج است. چرا که فکر می‌کنم هرکس باید به کاری که می‌کند، ایمان داشته باشد. حالا من به این ایمان دارم یا ندارم، اصلاً چرا حلاج، چرا بابک خرم‌دین یا کس دیگری نباشد؟ به‌همین خاطر انتخاب بازیگر بسیار سخت بود، وقتی خانم ناصح آمدند اولین چیزی که به من گفتند این بود که می‌خواهند این متن را تک‌نفره اجرا کنند، درحالی که اول قرار نبود متن را تک‌نفره اجرا کنیم، من گزینه‌ی بهتری از خانم ناصح نداشتم چراکه به یک بازیگر قدرتمند احتیاج داشتم، بازی خانم ناصح را دیده بودم و می‌خواستم کسی باشد که بتواند این شخصیت‌ها را بازی کند، هرچند ممکن بود دو نفر بازیگر داشته باشم ولی قطعاً شخصیت‌هایی مثل ابن فاتک و خودِ حلاج را قصد نداشتم نشان بدهم، این‌ها برای من عروسک بودند. پس من با آقای دهقانی موضوع را مطرح کردم و ایشان هم پذیرفتند.

•یکی از نقاط قوت اجرا هم همین اجرای تک‌نفره است.

بهروزی‌نیا: بله، اما خانم ناصح عروسکی نبودند و تخیل عروسکی نداشتند، با عرفان و حلاج مشکل داشتند و علاقه‌ی چندانی هم به سیاست نداشتند، ما حالا باید با چنین شرایطی کلنجار می‌رفتیم، شاید ساعت‌ها به‌جای اینکه تمرین کنیم ، حرف می‌زدیم. من معتقد بودم که او هم باید به ذهنیت ما نزدیک شود، این پروسه حداقل یک ماه طول کشید، خانم ناصح برای نزدیک شدن به این ذهنیت بسیار زحمت کشیدند و این اجرا برای خودِ من با وجود تمام ضعف‌هایی که شاید داشته باشد، اجرای قابل قبولی بود. خوشبختانه تماشاگر هم آن‌قدر باهوش بود که متوجه خیلی چیزها بشود. نکته‌ی دیگر، انتخاب پارچه برای تکنیک است که اصلاً اتفاقی نبوده است، ما به آیتم‌های مختلفی فکر کردیم. مثلاً به پنبه.

•به‌خاطر اسم حلاج؟

شاید حتی منظور نه فقط زنِ حلاج که یک زن امروزی باشد، ما می‌خواهیم ببینیم که اگر زن قدرت انتخاب داشته باشد که البته مسلماً در تاریخ نداشته است، کدام را انتخاب می‌کند، عشق را یا آرمان را. در همین دوراهی است که درام شکل می‌گیرد و مخاطب خود می‌تواند تصمیم بگیرد که اگر جای این زن بود چه می‌کرد

دهقانی: در حقیقت هیچ وقت تئاترعروسکی را از تئاتر صحنه‌ای جدا نکرده‌ام، البته تئاتری که در ایران به اسم عروسکی شناخته شده است بحثی جداست. من فکر می‌کنم که ما در تئاتر می‌توانیم از عروسک استفاده کنیم.

بهروزی‌نیا: بله، اما از لحاظ اجرایی انتخاب خوبی نبود، بعد به طناب فکر کردیم و یا متریال‌های دیگری که بتواند به این بافت نزدیک باشد. در نهایت به پارچه‌ی سفید رسیدیم. خیلی‌ها می‌گفتند که چرا پارچه و یا چرا گره‌های یک شکل، ولی همه‌چیز برای ما تحلیل داشت. گره‌ها می توانست متفاوت باشد ولی ما سعی می‌کردیم که همه یک شکل باشند، یا همه‌ی پارچه‌ها سفید و از یک جنس باشد.

• تفاوت‌هایی میان متن و اجرا دیده می‌شود، مثلاًصحنه‌ی اول که در واقع صحنه‌ی زایش است و یا اینکه در متن پارچه‌ها به عنوان لباس‌های بچه توصیف شده‌اند ولی ما در اجرا پارچه‌هایی ثابت در صحنه می‌بینیم، در واقع برداشت معنایی از پارچه‌ها در اجرا و متن متفاوت است، آیا این اختلاف‌ها بر اساس یک ایده بوده یا بیشتر بحث زیبایی‌شناسی مد نظر شما بوده است؟

بهروزی‌نیا: واقعیت این است که آقای دهقانی در برابر ایده‌های من بسیار انعطاف به خرج دادند، چون من می‌خواستم ایده‌هایم در اجرا پیاده شود، اگر ایشان دست من را در این کار می‌بستند، نمی‌توانستم آن را به نتیجه برسانم و کار را دوست داشته باشم، از دلایل انتخاب پارچه این بود که قصد داشتم بی‌شکلی و بی‌هویتی این شخصیت‌ها را به این شکل نشان بدهم. با توجه به صحبتی که با آقای دهقانی درباره‌ی عرفان حلاج و دیدگاهش نسبت به انسان داشتیم، حلاج می‌گوید همه‌ی انسان‌ها ذات پاکی دارند و از طرف دیگر می‌گوید من خدا هستم پس یعنی همه خدا هستند، به نظر من پارچه این یکسانی و خدا بودن را به‌خوبی نشان می‌دهد، چراکه خدا برای من بی‌شکل است.

•فرم کاملاً معناسازی می‌کند، خود من برداشتم از پارچه‌ها این بود که ما با برگه‌های سفید تاریخ روبروییم که این بار یک زن قرار است روایتی تازه بر آن‌ها بنویسد، چون تقریباً در پایان نمایش نوشته‌هایی را روی پارچه‌ها می‌بینیم.

بهروزی‌نیا: به این موضوع فکر نکرده بودم، ولی درست است هر کسی برداشتی دارد.

• تکنیک دیگری که در نمایش می‌بینیم و البته به اندازه‌ی پارچه‌ها پر رنگ نیست، تکنیک سایه است. آیا این تکنیک هم از نظر مفهومی انتخاب شده بوده است؟

بهروزی‌نیا: بله، آقای دهقانی به من گفتند که عرفان حلاج از سایه شروع شده‌است.یکی از دلایلی هم که من صحنه‌ی اول- همان صحنه‌ی زایش- را حذف کردم این بود که می‌خواستم نمایش با سایه شروع شود، چون این حرف تأثیر زیادی بر من گذاشته بود، البته جنبه‌ی زیبایی‌شناسی هم تاحدودی دخیل بود.

•تا قبل از این اجرا اکثرکارهای شما متکی به تصویر و فرم بوده‌اند، آیا این تجربه باعث شده که اهمیت متن برای‌تان بیشتر شود؟ آیا اولویت‌های تان تغییری کرده است؟

بهروزی‌نیا: نمایش صحنه‌ای با نمایش عروسکی متفاوت است، در نمایش عروسکی گاهی کلام ممکن است ارزش تصویر را کم کند. اگرچه بعد از این اجرا، کلام در ذهن من رخنه کرده است و این‌طورنیست که دیگر کاملاً آن را کنار بگذارم و فقط موسیقی و عروسک باشد. در اجرای جدیدی که برای جشنواره کار می‌کنم، به هر دو فکرکرده‌ام. شاید یکی از دلایلی هم که در برابر کلام مقاومت می‌کنم، این است که عروسک زبانی بین‌المللی دارد، در این اجرا هم نگران بودم که کلام-اگرچه بسیار آن را دوست داشتم- در ارتباط با مخاطب غیر ایرانی تأثیرگذار باشد.

•البته این یک نوع رویکرد به اجراست. با توجه به اینکه ما در حوزه‌ی متن عروسکی چندان قوی نیستیم و حضورِ اندک کلام هم معمولاً از کیفیت بالایی برخوردارنیست. به نظر می‌رسد چنین متونی می‌توانند نگاه جدیدی را وارد حیطه‌ی تئاتر عروسکی کنند.

بهروزی‌نیا: بله، البته این متن حتی ویژگی این را دارد که با بازیگر هم اجرا شود.

•اما به نظر می‌رسد عروسک و فرم عروسکی بهترین بستری باشد که شخصیت‌هایی که در خیال ساخته می‌شوند، بتوانند عینیت پیدا کنند.

بهروزی‌نیا: چون از ابتدا قرار بود این متن، عروسکی اجرا شود، من نمی‌توانم قضاوتی داشته باشم.

دهقانی: من از ابتدا قصد نداشتم این متن را عروسکی بنویسم و در حقیقت هیچ‌وقت تئاتر عروسکی را از تئاتر صحنه‌ای جدا نکرده‌ام، البته تئاتری که در ایران به اسم عروسکی شناخته شده است، بحثی جداست. من فکر می‌کنم که ما در تئاتر می‌توانیم از عروسک استفاده کنیم.

•در واقع هرچیزی که برای بیان مفهوم لازم باشد.

دهقانی: بله، صددرصد. من از عروسک به‌عنوان آکسسوار استفاده می‌کنم، نه به‌عنوان چیزی که از خودش اراده‌ای دارد.

•اتفاقی که در این میان پیش می‌آید، تقابل میان متن شما و رویکرد خانم بهروزی‌نیا به اجراست، این تقابل به نظر تعادلی را در کار ایجاد کرده است، یعنی یک متن روایت‌گر و اجرایی که سعی داشته است تصویرگر باشد.

بهروزی‌نیا: دراولین اجرای بین‌المللی کار در کشور چک، من نگران بودم مخاطب اجرا را به‌دلیل نفهمیدن کلام رها کند، اما حتی یک تماشاگر را هم از دست ندادیم، متن و تصویر مکمل هم بودند، حتی تماشاگر ایرانی می‌توانست در جاهایی فقط تصویرها را ببیند و اگر تصویرها برایش یکنواخت می‌شد به کلام گوش بدهد.

•معمولاً در اجراهای عروسکی با ضعف در تعریف مخاطب روبرو هستیم ،این اجرا تعریف مشخصی از مخاطب داشت و نه فقط مخاطب بزرگسال که حتی قشری محدودتر، آیا این موضوع آگاهانه بوده است ؟

بهروزی‌نیا: طبیعتاً بله، درکارهای قبلی هم، اگرچه سبک متفاوتی داشتند، فکر نمی کردم که هرکسی باید کار را ببیند و خوشش بیاید. من فکر می‌کنم تئاتر باید مخاطب خاص داشته باشد، منظورم این نیست که برای عموم اجرا نشود بلکه منظورم این است که هنرمند با هنرمند متفاوت است و هر هنرمندی حرفی برای زدن دارد و قطعاً مخاطبان خاص خودش را نیز دارد. ◘

پیش خوان

آذین محمدعلی

کتاب

فرهنگ عروسک ها و نمایش های عروسکی آیینی و سنتی ایران

چکیده ای از مقدمه ی کتاب

تمهید اول

فرهنگ عروسک ها و نمایش های عروسکی آیینی و سنتی ایران عنوانی کلی ست که؛ پیکرک ها، بازیچه ها، صورتک ها، اصطلاحات نمایش عروسکی، عروسک ها، نمایش های عروسکی و مجریان آن را دربرمیگیرد. کتاب شش فصل دارد: نمایشهای آیینی و سنتی به همراه زیرمجموعه هایی چون پیش بهاری، باران خواهی و آفتاب خواهی؛ نمایش های سنتی با زیرمجموعه هایی چون شب بازی، روزبازی، سایه بازی و بازی نمایش های عروسکی ؛ پیکرک های نمادین؛ عروسک – بازیچه های اقوام؛ اصطلاحات و نمایشگران. مضامین براساس گستره ی نمایش های عروسکی در دو حوزه ی مهم آیینی و سنتی اعم از نام نمایش ها، عروسک ها، اشیاء و مجریان آن ها و نیز سه حوزه ی مفاهیم با نام های آثار هنری محض، آثاری با محتوای نمادین و بازیچه ها می باشد.

موضوع مطالعه ی فصل دوم نمایش های عروسکی سنتی است. این نمایش ها معرف بخشی از سنت های نمایشی مدون هستند که توسط نمایشگران حرفه ای و اغلب در شهرهای کوچک و بزرگ به اجرا درمی آیند.

فصل سوم به بازخوانی ارتباط میان عروسک ها و پیکرک ها می پردازد؛ توضیح اینکه بسیاری از پیکرک ها در شکل گیری عروسک ها نقش داشته اند به گونه ای که در متون قدیم میان پیکرک ها، تمثال ها، صورتک ها و عروسک ها معانی و مفاهیم مشترک بسیاری یافت میشود. بدین قرار تعاریف جدید از عروسک در دوره ی نوین سبب این امر نمی شود تا پیکرک ها را از جمله خانواده ی عروسک ها و نمایش های عروسکی به حساب نیاوریم به ویژه آن که بسیاری از آن ها احجام و اشکال معناداری هستند که در آیین های نمایشی نیز به کار میروند. مهم ترین نمونه ی آن ها پیکرک های نمادین علم های آیین تعزیه ایران است.

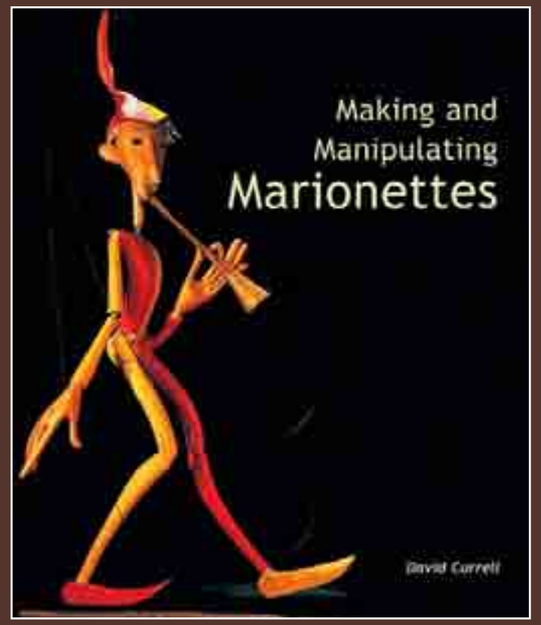
درفصل چهارم عروسک – بازیچه های اقوام ایرانی معرفی شده اند. اگرچه به طور کلی از عروسک – بازیچه های سرزمین ایران در متون کهن اشاراتی شده است، اما هرگز مجموعه ای نسبتاً کامل از آن ها با عنوان، نام و نشانی مشخص به چاپ نرسیده است. این بازیچه ها صرفاً کاربردی نمایشی ندارند بلکه مملو از نشانه های فرهنگی، هنری، اجتماعی و معیشتی اقوام ایرانی هستند. لفظ بازی در اینجا با آنچه در دوره ی معاصر و در مراکز بزرگ علمی و آموزشی از آن استنباط می شود، یکسان نیست بلکه دراینجا بازی ادامه ی حیات اجتماعی و آیینی فرهنگ اقوام ایرانی است و تفریح و سرگرمی صرفاً بخش کوچکی را به خود اختصاص می دهد.

درفصل پنجم اصطلاحات رایج در کلیه ی نمایش های عروسکی، پیکرک ها، زبان و مکان نمایش، موقعیت و یا القاب اشخاص و ... تعریف شده است و سرانجام در فصل ششم مجریان و نمایشگران نمایش های سنتی معرفی شده اند.

تمهید دوم

محتوای کتاب از سه منبع مستندات، مکتوبات، مطلعان و مجریان نمایش ها و نیز رجوع به اجراهای نمایش عروسکی آیینی و سنتی فراهم آمده است. در بخش منابع مکتوب به دلیل اغلاط فاحش نگارشی و نیز اشکالات زیادی در معادل های لاتین واژگان اصلی، با حفظ محتوای اصلی، درحد امکان ویرایش صورت گرفته است. بنابراین اگر تفاوت در نحوه ی نگارش در برخی از اسناد مکتوب دیده شود برای نزدیک کردن ساختار نثر کل کتاب است.

همچنین در آوانویسی های لاتینِ عناوین با آوانویسی برخی از نقل قول ها به ویژه اشعار در جدول معادل های حروف فارسی و لاتین تفاوت دیده میشود. بنا به گستردگی زبان ها و لهجه های رایج در میان اقوام ایرانی و احتمال خطای خوانش، اصل آوا نویسی نقل قول ها حفظ شده است. ◘



ساخت و بازی دهی عروسک نخی (ماریونت)

کتاب ساخت و بازی دهی عروسک نخی(۱) نوشته ی دیوید کارل(۲) ، درسال ۲۰۰۴ میلادی توسط نشر کروود(۳) به چاپ رسیده است. این کتاب راهنمایی جامع برای طراحی، ساخت و کنترل عروسک های نخی می باشد. عروسک هایی که بیش از دو هزار سال است تماشاگران را مجذوب خود کرده اند.

درابتدای کتاب مؤلف با نگاهی کوتاه به سنت های موجود در تاریخ عروسک نخی، خواننده را با این مقوله آشنا می کند، سپس به بیان اصول و فنون اولیه ی طراحی عروسک نخی می پردازد و توضیحات مبسوطی را پیرامون ساختار کلی عروسک نخی ارائه می کند.

درادامه به معرفی مواد گوناگون و شیوه های مختلف تراشیدن، شکل دادن و قالب گیری می پردازد و کاربرد آن ها را برای ساخت سرعروسک توضیح می دهد. در همین بخش روش های مختلفی برای دستیابی به جلوه های خاصی همچون حرکت چشم ها و دهان ارائه می شود.

بخش بعدی به ساخت پیکره ی کلی عروسک اختصاص دارد که شامل توضیحات جامعی در مورد انواع مفاصل و کاربرد آن ها در اشکال مختلف عروسک می باشد. علاوه براین درباره ی لباس عروسک وچگونگی آماده سازی آن نیز اطلاعاتی گنجانده شده است.

در بخش های بعدی ابتدا دستوراتی جهت ساخت مرحله به مرحله ی عروسک های انسانی و حیوانی با استفاده از تکنیک های سنتی و مواد جدید ارائه می شود و سپس اطلاعاتی درخصوص چگونگی کنترل، نخ کشی، ساخت پسایی و بازی دهی عروسک نخی دراختیار خواننده قرار داده می شود.

بخش های پایانی کتاب به شیوه های خاص ساخت و نخ کشی عروسک، آشکارساختن راز و رمزهای اعمال خارق العاده، حقه ها و تغییر شکل های صورت گرفته در نمایش های سنتی عروسک نخی اختصاص یافته است. ارائه ی توضیحاتی جهت دست یابی به جلوه های ویژه و اعمال خاص عروسک نظیر نواختن ساز و بندبازی از ویژگی های جذاب این بخش است.

در تمامی این بخش ها، در کنار مطالب ارائه شده عکس ها، نمودارها و تصاویری قرارگرفته اند که توضیحات مؤلف را تکمیل می کند و سبب درک صحیح خواننده از دستورات کتاب می گردد.

ازجمله ویژگی های این کتاب که جذابیت آن را نزد خواننده ی ایرانی بیشتر می کند، استفاده ی نویسنده از مواد ساده و قابل دسترس است که باعث می شود این کتاب برای عروسک سازان ایرانی جنبه ی کاربردی فراوانی داشته باشد.

با توجه به آنچه در سطور فوق شرح داده شد، شاید بتوان این کتاب را یکی از بهترین کتب انتشار یافته در زمینه ی ساخت و ساز عروسک و بی شک بهترین کتاب در زمینه ی ساخت عروسک نخی دانست. ◘

1.Making and Manipulating Marionettes
2.David Currell
3.Crowood Press

عروسک

لیلی

لیلی مأخوذ از لیل و نام دختری عرب است که داستان عشق او به مجنون (قیس) به ناکامی هر دو انجامید. نام لیلی در برخی از نواحی ایران مانند کهگیلویه و بویراحمد، مناطقی از چهارمحال بختیاری و فارس به عروسک که نماد زیبایی ست، اطلاق می شود. اگر این نام عاریت از نام لیلی باشد از دو جهت زیبایی شناسی و نشانه شناسی تفاسیری به دنبال دارد. در حوزه ی نشانه شناسی میان شخصیتی مثالی با کلمه ی عامی که به عروسک ها اختصاص داده شده است، ارتباط ایجاد می شود. در امتداد این تفسیر، نگاه مردمانی که عروسک های همبازی دختران شان را لیلی می پندارند با نگاه آرمانی از دختران شان پیوند می خورد؛ به دیگر سخن، نشانه های لیلی در ادبیات و حکایات مصداقی عینی یافته است و به لحاظ زیبایی شناسی نگاهی آرمانی مطرح است که عروسک را به مقام مطلق زیبایی سوق می دهد. این آموزه ای برای دختران است که بدانند عروسک هایشان علاوه بر ساحت مثالی دلیل تقریر در این ساحت را نیز با خود دارند؛ یعنی لیلی، معشوقه ی مجنون، در کثرت عروسک ها دوباره حیات می یابد و به مثابه ی منشاء زیبایی و جمال در اندازه ای بی کران تجلی می کند.

در واقع لیلی نماد زیبایی و کمال در ادب پارسی ست، از این رو عروسک نیز بنا به اسم منسوب به خود، زیبا و دارای قامتی بلند بوده است و امروزه در گفتار محاوره هر عروسکی را لیلی می گویند و این نام نزد کهنسالان جایگزین لفظ عروسک است، ولو اینکه آن عروسک نامی هم داشته باشد.

بسیار مشکل می نماید که بتوان تاریخ دقیق آغازاستفاده از این دست سازه را یافت، تنها می توان گفت که لیلی از گذشته های بسیار دور بازیچه ی کودکان و همدم و همراه آن ها بوده است و موجب تاثیر عمیق آن در شکل گیری شخصیت کودکان می-باشد

دلیل ثابت ماندن ساختار لیلی، سادگی ساخت و به کارگیری وسایل غیرضروری و گاه دور ریختنی در ساخت است که هر مادری را با اندکی ذوق به ساخت آن قادر می سازد.

ساخت عروسک با چند تکه چوب نی یا چوب درخت که به صورت صلیبی به هم بسته می شوند، آغاز می شود سپس سر عروسک را با تکه پارچه ی سفیدی که در میان آن سنگ کوچک گرد صافی نهاده اند به این صلیب نصب می کنند. گاه به جای این سنگ گرد از اشیاء دیگر نیز استفاده می کنند. پس از این کار بر روی پارچه ی سفید طرح صورت نقش می زنند. برای لباس عروسک نیز از طرح بسیار ساده ی لباس های محلی بهره می برند. در پایان تکه نخی را به دستان عروسک وصل می کنند که از پایین لباس عروسک قابل کشیدن است، به طوری که با هر با کشیدن، دستان عروسک که دو تکه پارچه در دست دارد کمی پایین می آید و با رها کردن آن به جای خود باز می گردد.

تکرار این حرکت موجب ایجاد حس زنده بودن و شادی در دستان این عروسک می گردد. عروسک نمادی از بازی محلی به نام "دستمال بازی"است که به گونه ای رقص محلی نیز به شمار می آید. این مراسم را هنگام تولد فرزند پسر یا بازگشت پیروزمندانه ی مردان از جنگ، عروسی ها، جشن ها و حتی نوروز و تحویل سال و... اجرا می کنند. ◘

برگرفته از کتاب فرهنگ عروسک ها و نمایش های عروسکی آئینی و سنتی ایران، تألیف پوپک عظیم پور، انتشارات نمایش، ۱۳۸۹

لافلور Lafleur

شهر آمیین، زادگاه نویسنده ی شهیر فرانسوی، ژول ورن در شمال غربی این کشور واقع شده است و یکی از زیباترین شهرهای آن به شمار می آید. مردم آمیین با "لهجه ی پیکاردی"یکی از قدیمی ترین لهجه های فرانسه صحبت می کنند. دراین شهر عروسک کوچکی زندگی می کند که "لافلور" صدایش می زنند و قهرمان نمایش های "کابوتان" است. کابوتان نام یکی از تماشاخانه های آمیین است که از حدود سال ۱۹۳۳ به این طرف، تمام تمرکز خود را بر روی اجراهای عروسکی لافلور معطوف کرده است و مخاطبانش کودکان و نوجوانان می باشند. بسیاری از منتقدین عقیده دارند که جنبه های آموزشی و انتقادی ای که در اجراهای لافلور وجود دارد و به طور کلی نقشی که او بر روی صحنه علیه سیاست های روز جامعه بازی می کند، شباهت بسیاری به نقشی دارد که کاراکتر چارلی چاپلین در سینما ایفا می کرد .

لافلور از برجسته ترین عروسک های نخی-میله ای در شهر آمیین است که در حدود دو قرن قدمت دارد. در طی جنگ جهانی اول به دلیل صدمات جنگ و همچنین ظهور تلویزن اجرای نمایش های لافلور تا حدود زیادی کم رنگ شد، اما سرانجام در سال ۱۹۳۱ گروهی به نام دوستداران لافلور این عروسک را احیا کردند و در سال ۱۹۳۳ "موریس دُومون" جانی دوباره به او بخشید. دومون گروهی را در تماشاخانه ی کابوتان راه اندازی کرد و نام آن را " خانه ی کابوتان در آمیین" گذاشت. لافلور تماماً از چوب ساخته می شود. همیشه لباس قرمز از جنس مخمل به تن دارد و جوراب هایش قرمز و سفید راه راه است. کلاهی سه گوش بر سر می گذارد که ما را به یاد پیشخدمتان در قرن هجدهم می اندازد. نکته ی جالب توجه درخصوص لافلور این است که برخلاف گینیول و پولیشینل، تعدادی نخ و یک تک میله به سرش دارد و مانند یک عروسک نخی هدایت می شود. تک میله ی دراز و باریکی که برسرش فرورفته است ازطرف دیگر آن به پسایی عروسک متصل می شود. اما این روش سخت هرگز مانع جنب وجوش او بر روی صحنه نمی شود. لافلور پاهای منعطفی ندارد، در واقع پاهای این عروسک از زانو خم نمی شوند به همین خاطر طرز راه رفتنش شباهت بسیاری به حرکات" کونگ فو" و ضربه های پای "بروس لی" دارد.

لافلور بر روی صحنه تنها نیست بلکه دراغلب مواقع همراه با همسرش ساندرین (یا الکساندرین) و دوست وفادارش چو بلز ، پوپول کلیکوت بزرگ و در آخر یک ثروتمند خسیس به نام پاپا چوچو دیده می شود.

این روزها لافلور با قدرت تمام درصحنه ها حضور دارد و همچنان روحیه ی یاغی گری و منش نقادانه ی خود را حفظ کرده است. ◘

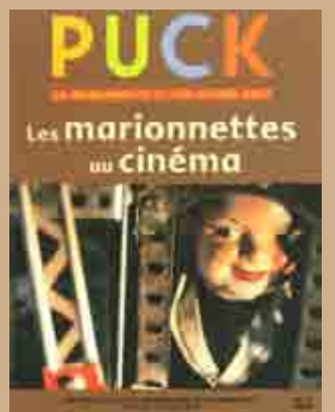
نشریه

پوک

پوک(۱) سالنامه‌ای با موضوع تئاتر عروسکی ست که از سوی مؤسسه‌ی بین‌المللی هنر عروسکی(۲) در فرانسه و به زبان فرانسه منتشر می‌شود.هرشماره از این نشریه به پرونده‌ای ویژه اختصاص دارد و از آنجا که تمرکز آن بیش از هر چیز بر رابطه‌ی میان عروسک و دیگر هنرها معطوف شده است،موضوع ویژه‌ی هرشماره نیز عموماً با توجه به همین رویکرد انتخاب می گردد. اولین شماره‌ی این نشریه در سال ۱۹۹۳ و با پرونده‌ای درباره‌ی آوانگارد و تئاتر عروسکی منتشر شد. تا به امروز ۱۸ شماره از پوک با عناوینی نظیر عروسک‌ها در سینما، تئاتر عروسکی و هنرهای تجسمی، تئاترعروسکی درخیابان، موسیقی در حرکت، متن نمایشی انتشار یافته است. انتخاب و چاپ مقاله‌های متنوع همراه با رویکردی جدید و تجربی موجب شده‌است که نشریه‌ی پوک به‌عنوان یک مرجع پژوهشی معتبر در جامعه ی عروسکی شناخته شود.

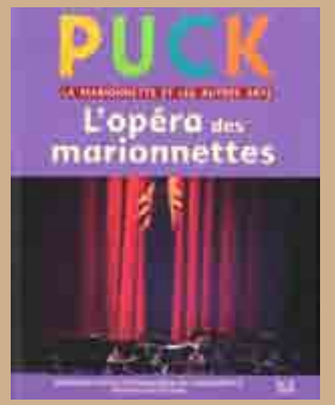
نگاهی کوتاه به چهار شماره‌ی آخر

شماره‌ی ۱۵- عروسک‌ها در سینما



دراین ویژه‌نامه تلاش بر این است تا با در نظر گرفتن گستره‌ای وسیع که از تجارب آوانگاردها در قرن بیستم تا انیمیشن‌های معاصر را شامل می‌شود، کارکردهای متنوع عروسک در سینما بررسی گردد. فیلم جان مالکوویچ بودن، سینمای اینگمار برگمان، انیمیشن‌های یرژی ترنکا از جمله موضوعاتی هستند که در این ویژه‌نامه به آن‌ها پرداخته شده است.

شماره‌ی ۱۶- اپرای عروسکی

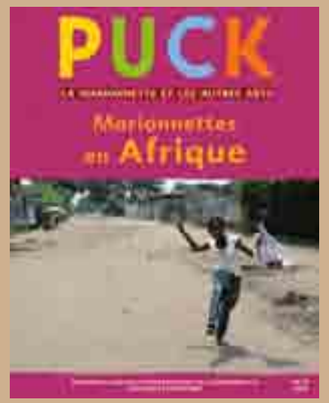


این شماره به تاریخچه‌ی حضور عروسک در اپرا اختصاص یافته است و چگونگی این حضور را در تقابل با اپرای انسانی بررسی می‌کند. در این ویژه‌نامه سعی شده تا با پرداختن به اپراهای عروسکی مختلف تعریفی برای صدای عروسک در اپرا ارائه گردد، صدایی که تقلید و بازتولیدی از اپرای انسانی نیست.

شماره‌ی ۱۷- نقطه‌ی بحرانی نقد

این شماره به طرح دشواری‌های پیش روی نقد تئاتری در برخورد با تئاتر عروسکی می‌پردازد، نقدی که عموماً گرفتار پیش‌فرض‌ها و قضاوت‌هایی از پیش تعیین شده است. چنین برخوردی امروز بیش ازپیش با مشکل روبرو شده است،چرا که ارتباطات بینارشته‌ای تغییراتی را به دنبال آورده‌اند که عروسک را در مرکز مطالعات تئاتری معاصر قرار داده است و دیگر به راحتی نمی‌توان بر روی تئاتر عروسکی برچسب تئاتر کودک زد.این ویژه‌نامه تلاش دارد تا ضرورت تغییر کارکرد نقد همزمان با تغییر در تئاتر عروسکی و مخاطبان آن را یادآور شود.

شماره‌ی ۱۸-تئاتر عروسکی در آفریقا



آخرین شماره‌ی پوک که در سال ۲۰۱۱ منتشر شده است، به تئاتر عروسکی در آفریقا می‌پردازد و با نگاه به بیان و کارکردهای سنتی هنرعروسکی در آفریقا قصد دارد به این بررسی بپردازد که در دوران معاصر کدامیک از این سنت‌ها همچنان پابرجا مانده است و کدامیک در طول زمان و همراه با تغییرات سیاسی و اجتماعی که فرهنگ آفریقا را تحت‌تاثیر قرار داده‌اند،کارکردی دیگر یافته‌اند.در این شماره سعی شده است تا پاسخی به این پرسش داده شود که آیا تئاتر عروسکی سنتی آفریقا توانایی برقراری ارتباط با مخاطب امروز را دارد؟ ◘

گروه

تئاتر کوچک

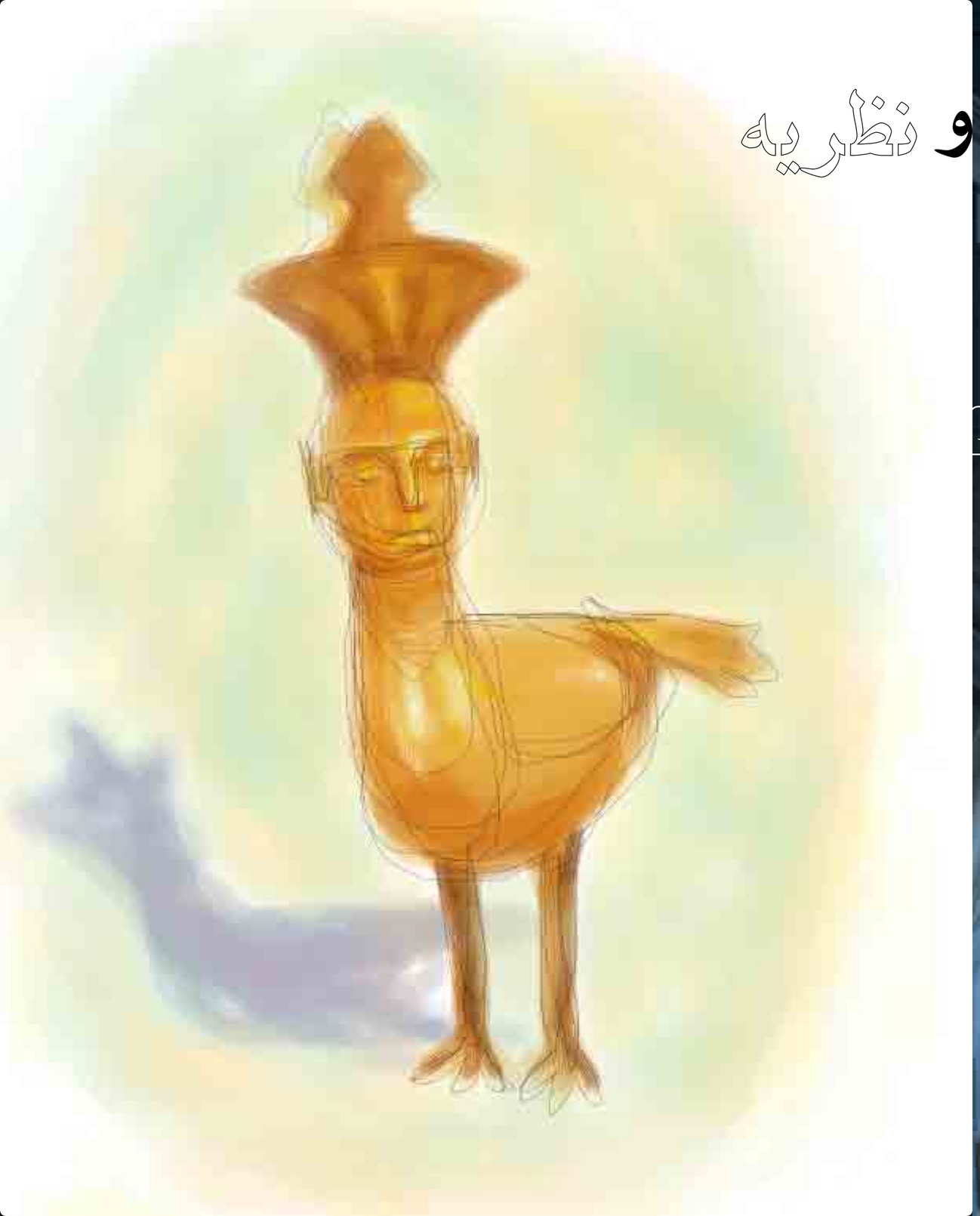
بی تردید نخستین گام های جدی به سوی تغییرات بزرگ در هنرعروسکی از سوی گروه "تئاتر کوچک"(۱)برداشته شده است. این گروه درسال ۱۸۸۸ توسط هنری سینیوره(۲) درشهر پاریس پایه گذاری شد و دراولین اجرای خود "نگهبان بیدار"(۳) اثر "سروانتس" را در گالری "ویویان"(۴) به روی صحنه برد.

سینیوره حدوداً چهل نفر را از رشته های هنری گوناگون گردِ هم آورد و گروه منسجمی را شکل داد. تلاش اصلی او وگروهش براین بود تا شعار"هنر برای مردم" درآثارشان تحقق یابد.

عروسک های این گروه ازچوب و گچ ساخته شده اند. "ادم ارمان"(۵) با همراهی "بلوک"(۶) وظیفه ی طراحی و ساخت مکانیزم موجود در عروسک ها را برعهده داشتند. سیستم به کاررفته درعروسک ها بسیارساده و درعین حال خلاقانه بود. بازوها و پاهای عروسک روی میله های آهنی متحرکی قرار می گرفتند که با نخ به یک جعبه ی چوبی متصل بودند. در این جعبه پدال هایی تعبیه شده بود که با فشاردادن آن ها قسمت های مختلف بدن به سمت راست، چپ و جلو حرکت می کردند. ارتفاع عروسک ها از یک متر بلندتر بود. سر و پاها با قالب گیری گچی و دست ها از چوب ساخته می شدند. به دلیل وزن زیاد این عروسک ها حرکات شان توسط پدال ها بسیار کند صورت می گرفت. "بیا"(۷) طراحی و دوخت لباس عروسک ها را برعهده داشت. سینیوره قصد داشت تا با خلق و ابداع این عروسک ها رازهای نمایش های شگفت انگیز قرون وسطی را کشف کند.

افراد بسیاری نظیر "آناتول فرانس"(۸) درمورد این گروه سخن گفته اند. درقرن بیستم "ادوارد گوردون کریگ» که در کودکی شاهد اجراهای این گروه بود، بسیارتحت تأثیر تفکر ایشان قرار گرفت و تئاتر کوچک را جادویی و دوست داشتنی توصیف کرد. درحقیقت این گروه یکی از تأثیرگذارترین گروه ها در جنبش های مدرن تئاتر عروسکی قلمداد می شوند. از اجراهای دیگر تئاتر کوچک می توان به "پرندگان" نوشته ی آریستوفان، "طوفان" نوشته ی شکسپیر، "نوئل" نوشته ی موریس بوشور،"ترانه های خیام" نوشته ی موریس بوشور و ...اشاره کرد. ◘

1.Le petit theatre
2.Henri Signoret
3.Galerie Vivienne
4.Gardien vigilant
5.M.EdmeArmannd
6.M.Belloc
7.Mme.Billat
8.Anatol France



عروسک و نظریه

زهره قلی پور
مارال کریمی

از آنجا که در شماره های آینده، این بخش به ارتباط میان عروسک، مفاهیم فلسفی و نظریه های مختلف اختصاص خواهد یافت؛ بهتر دیدیم نخست به بیان ضرورت و تاریخچه ی چنین رویکردی بپردازیم تا بستر لازم برای پیگیری آن در شماره های بعد فراهم گردد.

«عروسک راه رونده»، کیکی اسمیت سوجورن، چیدمان

مقدمه ای در باب آشنایی با رویکرد بینا رشته ای

زهره قلی پور/ مارال کریمی

گادو ترک، در انتظار گادو، ۲۰۰۶

برای ارائه ی قضاوتی متعادل پیرامون موضوعات فرهنگی که از قبیل آن می توان مباحث هنری را نام برد، در نظر گرفتن بستر تاریخی (اتخاذ فاصله ی زمانی)، امری ضروری ست. البته در دوران جدید ، در مقایسه با ادوار گذشته، آثاری که تولید می شوند، به طور همزمان، موجب گفت و گویی فرهنگی پیرامون خود می شوند و این گفت وگو، خود به تعاملی میان آثار و مباحث هنری می انجامد، به طوری که در هنر معاصر و به ویژه در سال های اخیر، شاهد ظهور تحولاتی هستیم که نه تنها به خودی خود جنجال برانگیز می باشند و با حضورشان نظریه ها و صورت بندی های حاضر را به چالش می کشند بلکه با سرعت سرسام آوری که در عینی شدن از خود نشان می دهند، ناگزیر از درگیر شدن در عرصه ی جهانی می شوند، این امر جوامعی که از جریانات جهانی چندان آگاه نیستند را ملزم به گونه ای نا به هنگامی– جدا از پیامدهایی که به عنوان معضلات فرهنگی می توانند خود را نشان دهند– می سازد. به نظر می رسد پیش از آن که به دنبال چهارچوبی مطلوب وکارآمد برای فهم و درک هنر چند دهه ی اخیر باشیم باید به یک سؤال اساسی که همچنان به قدرت گذشته بر سر جای خود باقی ست پاسخ دهیم : سهم ما در این فضای جدید چیست؟ در واقع به طور مشخص تر این پرسش مطرح می شود که آیا می توان هنگام بررسی در این فرآیند از مفاهیم و مقولات ناظر بر تحولات داخل ایران و یا اتفاقات مربوط به هنر و هنرمندان ایرانی به عنوان جزئی از فرآیندی گسترده تر صحبت کرد؟ در جواب چنین سؤالی شاید بتوان گفت که سهم ما در این نظام جهانی تا حد بسیار زیادی َهمچنان شنوندگی ست، هرچند در مورد هنرمندان معاصر ایران تحلیل منطقه ای نابسنده است و باید ارتباطات دیگری را نیز سراغ گرفت. اما این امر به قدری مستحکم و قابل اعتنا نبوده که مبتنی بر آن تحلیل مان نیز ساختاری جهان شمول یابد. به بیان دیگر هنوز جای این پرسش است که زمانی که در مورد هنر معاصر ایران سخن می گوییم تنها درباره ی ایران سخن می گوییم و یا همزمان خواسته و یا ناخواسته به وضعیت کلان تری اشاره می کنیم و یا به عبارت دیگر وضعیتی کلان تر ما را مورد اشاره قرار داده است. چنین به نظر می رسد که ما از نوآوری – که در تعریف ما با نوعی شگرف بودن در معنای تحریف شده ی آن همراه است – و تجربی بودن به عنوان پدیده هایی ارزشمند یاد می کنیم و تا جایی پیش رفته ایم که آن را محوری ترین کنش مورد نیازمان تلقی می کنیم، گویا فراموش کرده ایم که نوآوری مستلزم پرمایه بودن نیز هست. ما به یک وضعیت متوازن نیاز داریم، باید فکت های خود را بشناسیم و از طریق صورت بندی آن ها به نوعی آگاهی دست یابیم بلکه بتوانیم سهمی در فرآورده های خلاقه ی جهانی داشته باشیم اما کیفیت این حضور باید از طریق راهکارهای فراگیری و آموزش تقویت شود چراکه در دستیابی به ترکیبات تازه ، یکه و ناب، نیاز به فراگیری وجود دارد. در اثر همین یادگیری می توانیم بر آنچه که ورای ما وجود دارد ، آگاه شویم. در این صورت می توان نسبت به خاستگاه آن نیز – چه در تاریخ فرهنگی خودمان یا سایر تواریخ – شناخت واقع گرایانه ای حاصل کرد مشروط بر آن که در هنگام خوانش نوین ، از توضیحات استعاری صرف نظر کنیم و این مطلب را در نظر داشته باشیم که قرائت های گذشته می توانند برداشت نوین را تحت تأثیر قرار دهند؛ پس ما ناگزیر از یادگیری و درک گذشته ایم. به عبارت دیگر با یک ذهن ساده و بدون پشتوانه ی اندیشه ی تاریخی، که کشفیات ناچیز را به عنوان نوآوری معرفی می کند و از آن به هیجان می آید، نمی توان مشارکتی اصیل و شنیدنی داشت و بحثی معنادار را در صحنه ی معاصر شکل داد. برای دستیابی به این مشارکت، باید استراتژی های فرهنگی مختلف را فراگرفت. برای تحقق این امر نخست نیاز داریم به درک اینکه آنچه در حال رخ دادن است، چیست و چه ارتباطی با ما دارد. در نتیجه ی این امر است که اثر هنریِ ما مرتبط با همان چیزی خواهد بود که در حال رخ دادن است و بدین ترتیب نقدی که پیرو آن صورت می گیرد نیز می تواند از شکل ژورنالیستی خارج شده و به فضای علمی تری وارد شود. در اینجا منظور از رخداد و سپس ارتباطش با ما تحولاتی ست که ذوق هنری را حساس می کند و به مرزبندی های جدیدی دامن می زند. این تغییر در وهله ی اول در شیوه ی نگرش به اثر قابل مشاهده است؛ باید در نظر داشت که در واقع نسبت ما و اثر دیگرگون شده است: نباید فراموش کنیم که در نظر داشتن اثر هنری به عنوان پدیده ای که در خلاء به وجود می آید، به دلیل مکاشفات جامعه شناسی هنر، نگرشی کهنه است که باید از آن پرهیز نمود. پس باید رویکردی تاریخی و جامعه شناختی را در پیش گیریم تا اتخاذ رویکردهای نوین تنها ژستی برای معاصر بودن تلقی نشود. رویکرد بینارشته ای در هنر معاصر تکثیر شده است و از پرمصرف ترین رویکردهای نوین در میان هنرمندان قلمداد می شود. اثر هنری با بهره گیری از عناصری که در حوزه های مختلف جا دارند، می تواند به پدیده ای غنی تبدیل شود که تعامل میان رشته های مختلف و گفت و گوی دائمی میان زمینه ها و متون مختلف هنری یا غیرهنری

رویکرد بینارشته ای در هنر معاصر تکثیر شده است و از پرمصرف ترین رویکردهای نوین در میان هنرمندان قلمداد می شود. اثرهنری با بهره گیری از عناصری که در حوزه های مختلف جا دارند، می تواند به پدیده ای غنی تبدیل شود که تعامل میان رشته های مختلف و گفت و گوی دائمی میان زمینه ها و متون مختلف هنری یا غیرهنری را الزاماً نوشتاری نیستند، تسهیل نماید.

را که الزاماً نوشتاری نیستند، تسهیل نماید. در اغلب موارد در این ارتباطات، مفاهیم جدیدی به صورت مستقیم یا غیرمستقیم شکل می گیرد و یا تعریف می شود که به بدنه ای از نظریه ها، که می توانند منبع الهام هنرمند بشوند، منجر می گردد. در رابطه با وضعیتی که ما داریم باید گفت این همه، زمانی حاصل می شود که ضرورت مطالعه ی فرآیند تاریخی را دریافته، تا نیاز خود به شنیده شدن را برآورده سازیم. چرا که اساساً دست زدن به کنش، ما را به دانستن نظریه وامیدارد. در این صورت می توانیم به شناخت هویت جمعی و فرهنگی خویش نائل شویم؛ هویتی که بر مبنای روابط توصیف می شود. شاید با این پرسش بتوان این طریق را آغاز نمود: چه نسبتی میان ما و تصویری که از ما ارائه می شود وجود دارد؟ (پرسشی که ما را به درک مرزبندی های تحمیل شده ،بر می انگیزاند– بلکه درصددِ رفع آن ها برآییم).

ما از یادگیری و درک گذشته ناگزیریم. به عبارت دیگر با یک ذهن ساده و بدون پشتوانه ی اندیشه ی تاریخی، که کشفیات ناچیز را به عنوان نوآوری معرفی می کند و از آن به هیجان می آید، نمی توان مشارکتی اصیل و شنیدنی داشت و بحثی معنادار را در صحنه ی معاصر شکل داد.

رویکرد بینارشته ای – در برابر درون رشته ای – به عنوان امری اخیر، بنیاد خود را مرهون شناخت ضرورتی ست که در دانش نوین، متخصصین را به اجماع و انطباق علمی وادار می کند – گرچه این نیاز به خوانش بینارشته ای از شاخه های علمی در تمام حوزه ها احساس نشده –به طوریکه توسعه ی هر رشته ی تخصصی، در گرو بهره گیری از سایر تخصص ها در ارتقای راهکارهای علمی همان رشته دانسته می شود. چنانکه پیداست ریشه ی تخصص گرایی به عنوان نقطه ی عطفی در تاریخ دانش به عصر روشنگری به مثابه ی اساس مدرنیته باز می گردد. دوران روشنگری به عنوان فضای فرهنگی غالب اندیشه ی قرن ۱۷ و ۱۸ غرب (و نه نظامی متراکم از لوازم یک بینش واحد) ممکن بودن معرفت را در فروپاشی اوتوریته (مرجعیت مذهبی) می دانست. رفع این سیطره از این طریق ممکن می شد که رویکرد معرفتی غالب، با بازتعریف کردن عقل و تقلیل آن از جایگاه ارزشی به جایگاه ابزاری، تنها آنچه را که مستدل بود در نظر بگیرد و از تمام جوانب توضیح ناپذیر فرهنگ و مذهب تحت عنوان افسون یا محتواهای غیرعقلانی فاصله گرفته ، بدین طریق به ایده ی رستگاری، جهتی عقلانی، که در گرو پیشرفت تکنیکال است، ببخشد. اشاعه ی این رویکرد در حوزه های مختلف علمی منجر به ظهور عقلانیت چند گونه ای شد که به تعبیر «وبر» جهان محاسبات تغییرناپذیر را تشکیل می داد. بدین معنی که قطعیت حسابگری به عنوان مصداق بی چون و چرای آگاهی عقلانی پذیرفته شد. پر واضح است که رشد این نگرش، عقل را از وضعیت قوه ای برای رسیدن به ارزش های غایی– اخلاقی به وسیله ای برای تحقق انتظارات نهضت روشنگری از مناسبات عقلانی شده که چشم انداز خود را در مفهوم پیشرفت تعریف می کرد، سوق می داد؛ بدین معنی که رشد عقلانیت در هر یک از حوزه های علمی عقلانیت در هر یک از حوزه های علمی به معنای سازمان دادن به تخصص در همان حوزه ی بخصوص بود؛ به عبارتی هر آنچه با تعاریف موجود در این سازمان، درحوزه ی مربوطه، سازگار بود به عنوان بخشی از تخصص مربوطه پذیرفته می شد.

در حوزه ی علوم فرهنگی ، انسان از موقعیت موجودی ذاتاً سیاسی–اجتماعی به موجودی طبیعی– تاریخی تبدیل شد که در جهت تکامل یافتن نوع خاصی از زیستن شکل گرفته بود. این تاریخ گرایی و تلاش برای نسبت دادن تکامل تاریخی به هر چیز در دوران روشنگری، به گرایشی عام در دوران مدرن بدل شد که به حوزه های مختلف سرایت کرد. طوری که حتی دامان مذهب را نیز گرفت و با تاریخی کردن دین به تجدید نظری شک گرایانه در اشکال فراتاریخی دینداری منجر شد. در حقیقت دو گرایش در هم تنیده ی تاریخ گرایی و تعریف گرایی، موضعی بود که پالایش جامعه ی جدید از حوزه های نااندیشیدنی را امری توفیق بخش برای پیشرفت می دانست؛ این پالایش که به زعم غالب متفکران نهضت روشنگری، آغازپروسه ای بی پایان از رستگاری انسان بر روی زمین بود، چهره ی آینده را برای انسان این عصر تغییر داد. عملکرد ضمنی این چرخش در جهان بینی ، طرد کردن وعده های دینی برای رستگاری و جانشینی آن با دستاوردهایی بود که به موازات صنعت، طبیعی کردن –در برابر معنویت– وجوه زندگی بشر را در پی داشت. این شکل از تعریف گرایی در تاریخ غرب بی سابقه نبوده است، به طوری که شاید بتوان دوران روشنگری را فرزند ناخلف اندیشه ای دانست که خاستگاه فرهنگی آن را مدنیت یونانی تشکیل می داد؛ این شکل از مدنیت که که ضامن فرهنگی آن «دیالکتیک» به عنوان یک روش در اندیشیدن بود، اولین شکل شناخته شده ی رسمی خود را مرهون نگرشی است که با سوفسطاییان آغاز شد و شاید بتوان سقراط را از اولین و در عین حال ماندگارترین اندیشمندانی دانست که با بهره گیری از این روش در جهت عقلانی کردن اندیشه ی غربی اولین گام ها را برداشتند. این مطلب در متن

اندیشه ی غربی قابل کشف است که پایداری همین روش – گرایش برای تبیین فلسفی در مقابل توضیحات استعاری و یا کنایات اسطوره ای – در دوره های بعدتر بود که به پیشروی اندیشه ی غربی در حوزه های مختلف علوم فرهنگی و حتی علوم طبیعی منجر شد. در رابطه با ظهور مجدد گرایش تبیینی – که اساس آن عقل است– در اندیشه ی غربی ، باید گفت در واقع دو وجه عمده ای که پیش از عصر مسیحیت نیز در تفکر غربی – از جمله حکمت ارسطو– جاری بود و در قرون وسطی نیز به طور ضمنی – و نه ملموس – حضور داشت، رسمیت خود را بازیافت و تحت جریانات ماده گرایی و ایده گرایی در بینش و جهت گیری های عقل گرایی–استعلایی و تجربه گرایی در روش درآمد . این دوران که نقاط آغازینش را می توان در رنسانس به مثابه ی مقدمه ی تحول در اندیشه ی غربی جست، نظاره گر پیشرفت در دانش ریاضیات بود که به نحو روزافزونی با پیشروی خود در حسابگری، ارائه ی پاسخ هایی را ممکن می کرد که از طریق تجربه قابل دستیابی نبودند یا پیش از این به دلیل سلطه ی ارزش های مذهبی امکان بروز نداشتند، چون حاکمیت دینی به ارزش محور کردن علم ادوار میانه منجرشده بود(در اینجا علم به معنای science مورد نظر است). لذا دو جریان مذکور– ایده آلیسم و متریالیسم– در یک امر مشترک به اتحاد رسیدند که آن ارزش زدایی از ارزش های غایی بود،به طوری که عقیده داشتن به این ارزش ها، ناموافق با ممکن دانستن شناخت در فرآورده های علمی و فرهنگی به نظر می رسید. نتیجه ی این ارزش زدایی از میان برداشته شدن مشروعیت بخشی دینی به عنوان تکیه گاهی متقن برای شناخت بود. اما این جایگاه مشروعیت بخشِ دین، در مقایسه با توجیهات عقلی و تجربیِ، در دوران مدرنیسم، به رویکرد پازیتیویسم داده شد که عبارت بود از گرایشی واقع گرایانه –اثبات گرا– به امور ملموس که خاستگاه آن ها نه ایده های فرهنگی – که غالباً از سوی امکانات زبان هدایت می شدند – بلکه تجربه های ممکن در زیست–جهان پنداشته می شدند که به پشتوانه ی عقل مورد تأیید قرار می گرفتند. این گرایش ، در واقع از یک سو، پیامد گرایش فنی غرب برای مهار کردن طبیعت و از سوی دیگر، واکنشی به نگرش فلسفه ی کلاسیک بود که پیش شرط توضیح عقلانیِ نظم از پیش موجود جهان را، ایقان بر مبنایِ بسَیط ترین قضایای فلسفی می دانست.

رنه دکارت به عنوان فیلسوف نمونه ی دوران

کلاسیک –و پیش از عصر روشنگری–، با پیگیری بسیط ترین ایده ها، گام های فلسفی خود را با بهره گیری از روش قیاس – که با پشتیبانی ریاضیات ، روش مسلم این دوران به حساب می آمد – برداشت که هویت بخشیدن به این مرحله از تفکر در غرب را در پی داشت؛ دورانی که هر گونه فرآیند استدلالی در آن با پشتوانه ی یقین پذیرفته می شد و از «زبان» ،تنها به عنوان وسیله ای تعبیر می شد که نقش حامل این ایقان را به عهده دارد. این امر متضمن آنست که وضعیت عمومی اندیشه ی این عصر، نه تنها نقش زبان را در معنا بخشیدن به جهان مفروض نمی پنداشته ، بلکه آن را برای بازنمایی جهان کافی می دانسته است. «میشل فوکو» با بیان اینکه «در عصرکلاسیک نظریه ای برای معنا بخشیدن وجود نداشت» درست همین منظور را بیان می دارد.

اما این روند محتوای دیگری در خود داشت و آن ترجیح کلام بشری بر کلام الهی، در بازیابی توضیحات فلسفی بود. به این ترتیب فلسفه می رفت تا به جایگاهی که پیش از عصر مسیحیت داشت ، دوباره دست یابد. یعنی عقلانی نمودن زبانی که برای تبیین جهان به عنوان یک نظام به کار می رفت– در مقابل بیانی که تفسیر کتاب مقدس را چاره ی درک خلقت به عنوان اراده ی الهی می دانست–. بدیهی است که این مطلب، چنانکه توضیح آن رفت، افسون زدایی از ایده های دینی را به دنبال داشت.

اما زمانی که عقل، به تنها مرجع صدق برای قضایای فلسفی تبدیل می شود، در عین حال به این امکان دست می یابد که همین مرجعیت را نیز به پرسش بکشد. یعنی عقل، امکانات عقل را موضوع شناخت خود قرار می دهد. .پدیده ای که تحت عنوان «معرفت شناسی» اولین بار در معنای مدرن خود در فلسفه ی کانت مطرح شد. ایمانوئل کانت متأثر از دیوید هیوم – که قائل به وجود عناصری در شناخت بود که از راه تجربه به دست نمی آیند– بر آن شد که شرایطی که شناخت را ممکن می کند دریابد. وی به این نتیجه رسید که انسان با درک مرزهایی که شناخت عقلانی در آن ها محاط شده می تواند به ارزیابی امکان دانستن در محدوده ی شرایط دانستن برآید. بدین معنا، مقوله ی شناخت کهتا پیش از این، دامنه ی ذات اشیاء را پوشش می داد و اساساً، تفکر

غالب فلسفی بر آن بود که ذات پدیده ها قابل دست یابی است، دچار تحولی بی سابقه شد. حال انسان از جایگاه «فاعل شناسا» که به زبان برای بازنمایی جهان متوسل می شد، خود به موضوعی برای شناخت تبدیل شد که گرچه به فهم ذوات قادر نبود اما «شناخت پدیداری» برای او ممکن بود. به این معنا که پدیدار، هنوز نتیجه ی گرد همآیی خصیصه هایی دانسته می شد که ذهن انسان به داده های تجربی می افزاید و بنابراین دامنه ای از شناخت برای انسان ممکن می نمود. با پذیرفته شدن رویکرد کانت به مطالعات فلسفی، فصل جدیدی در اندیشه ی غربی آغاز شد. چرا که پذیرش این بینش به معنای تغییر اصولی جایگاه انسان بود. به این معنا که حال ، عقل، یقین به توضیح جهان بر اساس روایات عقل را به نقد می کشید و از طرفی ظرفیت عقل برای دانستن را مرهون پذیرش این محدودیت ها می دانست. – در اینجا شاهد شکافی هستیم که عقل فنی و نظری را از هم جدا می کرد – در عین حال آنچه مشروعیت عقل فنی – که بر عقلانیت ارزشی مؤثر افتاد – را تضمین می کرد و حتی به رویکرد پوزیتیویسم، هویتی قطعی می بخشید، دستآوردهای صنعتی و یافته های علوم طبیعی بود که به نوعی می توان گفت نیروی تأییدکننده ی این رویکرد بودند.

از سویی اذعان به این مطلب لازم است که چنانچه ، مصداق، به عنوان شرط اصلی تحقق یک ایده مطرح باشد، در این دوره که به عنوان عصر مدرن مطرح می شود، تکنولوژی به عنوان مصداق و تجسم عقل ابزاری، نقش این شرط را به عهده گرفت. با درهم تنیدگی عقلانیت ابزاری در حوزه های فنی، علوم فرهنگی –انسانی– نیز، که مواضع عقل نظری را تشکیل می دادند، نقش این عقلانیت را در حوزه های مختلف – از جمله جامعه شناسی ، روانشناسی و...– به خود جذب کردند و با مشروط کردن این علوم بر مبنای عینیت، گسترش پوزیتیویسم را همچنین در علوم انسانی، سبب شدند. بدین شکل عقلانیت ابزاری اساس رسمی مدرنیته را تشکیل داد. برای داشتن درکی روشن تر از توضیحات فوق، باید این مطلب را اضافه نمود که گفتمان غالب بر فلسفه ی کلاسیک، مشروعیت بخشی دینی را به عنوان شرط تأیید یافته های عقلانی ، به نفع عقل کنار گذاشته بود. در واقع همین خیزش علیه محوریت عقل ارزشی، منجر به امکان چرخش دیگری شد که چنانکه شرح آن رفت عبارت از به چالش کشیدن شناخت عقلانی شد. در این زمان، اعتباری بودن حوزه ی شناخت کشف شده بود و معنای این کشف، این بود که دستیابی به ماهیت و سرشت حقیقی هر موضوعی، برای انسان ناممکن است، اما پیشرفت ریاضیات و پیش بینی های علمی که مبنای خود را محاسبه قرار داده بودند و اساساً امکاناتی که ضمیمه ی حسابگری بودند و به پیشبرد صنعت کمک می کردند، این تصور را بوجود آوردند که عقلانیت با وجود از دست دادن مبانی سنتی خود برای شناخت، قادر به تکامل بخشیدن به دانسته هایی است که در روند تکنیکال می توانند به توسعه ی صنعت مدرن کمک کنند؛ نگرشی که مدرنیته را تحقق بخشید و در واقع اساس تکنولوژی و سیاست مدرن را تشکیل می داد که عبارت بود از هویت یافتن خرد ابزاری – مستقل از خرد ارزشی، اما وابسته به گفتمان قدرت سیاسی –. پر واضح است که گرایشات سیاسی نمی توانستند از نفوذ تأثیر ثمراتی که علم فنی به بار آورده بود ، بر کنار بمانند. لذا تعامل میان تکنولوژی و سیاست به ظهور بوروکراسی مدرن و ظهور ایدئولوژی های سیاسی و فرهنگی نوین انجامید که با کثرت گرایی خلاصه شده در«ایسم» های نظری، اعمال قدرت را، از طریق بازتعریف کردن استانداردهای اخلاقی متناسب با سیاست گذاری های خود به انجام می رساند. به کارگیری عقلانیت ، در مفهوم مدرن ، در جهت تقویت «کنترل»، به تغییر کارکرد اخلاق انجامید؛به طوری که اجرای قواعد اخلاقی برای دستیابی به فضیلت ، جای خود را به اهدافی عینی تر بخشید؛ یعنی اجرای قراردادهای اخلاقی به منظور توسعه ی اهداف عملی و سیاسی که مناسبات بوروکراتیک به منظور دستیابی به آن ها ایجاد شده بود. گرچه این شکل از اخلاق اداری دارای صورت های سنتی تر نیز بوده اما ویژگی متمایزکننده ی این شکل نوین اخلاق اداری، در ترجیح اهداف قابل تعریف و کاربردی در جهت جایگزینی مقاصد قابل دستیابی به جای ارزش های غایی بود . بنابراین قانون که از مشروعیت الهی خود عاری شده بود به ابزاری برای اعمال قدرت از سوی نظام های سیاسی تبدیل شد. نمی توان به این سیستم ها اشاره کرد و سیاست گذاری هایی که پایداری آن ها را سلطه ی «سرمایه داری» تضمین می نمود،یا می نماید، از نظر دور داشت.

پیداست که از سویی افسون زدایی از مبانی سنتی–ارزشی و از سوی دیگر پیدایش عقلانیت تحت کنترل، سازماندهی اندیشه در حوزه های مختلف برای نظم بخشیدن به موضوعات مختلف علمی را در پی داشت. این انتظام بخشی از طریق تعریفِ آنچه به اندیشه درمی آمد ممکن بود. اما اینِ تعریف گرایی در صورتی ممکن می شد که شاخه های علمی با مرزهای روشنی از هم فاصله بگیرند. پررنگ شدن این مرزها به تربیت متخصصانی انجامید که هر یک به عمق بخشیدن به شاخه یا رشته مورد مطالعه ی خود ، از طریق تمرکز کردن برآن، می پرداختند. به عبارتی این ها گام هایی بودند که ترسیم تخصص گرایی را ممکن می کردند. – گرچه این تعمیق بخشیدن به تخصص ها بعداً مورد نقد کسانی چون وبر و نیچه قرار گرفت به این معنا که این متفکران پروژه ی روشنگری به عنوان اساس مدرنیته را ناکام از تحقق عقلانیت مورد نظر این جنبش دیدند و در واقع در پس آن، مفهومی از سلطه را یافتند که بعدتر توسط فوکو به عنوان دیالکتیک یا مناسبات قدرت مورد نقد قرار گرفت؛ شبکه ای از روابط قدرت سیاسی–اجتماعی که هرگونه تبری از مقوله های جمعی را ناممکن می کند–.

تخصیص رشته ها به عنوان لازمه ی تعمیق اندیشه در هر یک از حوزه ها، بیان رسمی خود را در تفکرات آگوست کنت بازیافت که قائل به تفکیک میان علوم اجتماعی وعلوم طبیعی بر مبنای محتوا و نه روش – و ساختار– شد. چرا که به زعم آگوست کنت ساختار علم در هر دو شاخه واحد است.

بازیافتن به این معنا که پیش از کنت، ارسطو حدود ۲۲۰۰ سال پیش از وی قائل به تفکیک میان علوم نظری، عملی و تولیدی شده بود. اما این جداسازی سنتی متضمن جامع بودن علم فیلسوف – یعنی حکمت– نیز بود به این معنا که تنها، وسیله ای برای تنظیم دانش در ذهن فیلسوف بود در حالیکه جداسازی کنت متضمن تخصیص رشته هایی بود که مطالعه ی هر یک از آن ها استلزام کناره گیری از سایر رشته ها را با خود به همراه داشت .به طوری که کنت این تخصیص سازی را شرط اصلی پیشرفت در هر یک از تخصص ها می دانست. طبقه بندی کنت عبارت بود از :ریاضیات، اخترشناسی، فیزیک، شیمی، زیست شناسی، جامعه شناسی. به زعم کنت تنها زمانیکه علم از تراکم متمرکز سنتی خود به پراکندگی موضوعی – تخصصی شدن – دست یابد، در آن صورت است که می توان به پیشرفت قوای ذهنی چشم داشت.

اشاره ای که به ارسطو رفت خود متضمن این مطلب است که رویکرد نوین میان رشته ای، با تسامح زیادی، دارای اشکالی سنتی ست که رسمی ترین این اشکال در همان تفکر جامع گرای ارسطو و در معنای عام، فیلسوف –حکیم–، وجود داشته است. اما این جامعیت در معنای سنتی آن به غایتی چشم داشت که تحت عنوان «خیر»، غایت ارزشی بنیان فلسفه ی باستان و حتی فلسفه ی اسکولاستیک را تشکیل می داد. در حالیکه در عصر مدرن که فرزند عصر روشنگری ست با کثرت حوزه های دانش و تمایز جدی میان کسانی که آن ها را مطالعه می کنند، این غایت جای خود را به «شناخت علمی» به منظور بهبود کیفیت زندگی داد. مبنای این تمایزسازی در اندیشه ی کنت میان علوم طبیعی – که آن نیز به طبیعت بیجان و طبیعت جاندار تقسیم می شود – و علوم اجتماعی، بر آن است که در علوم طبیعی بیجان ، دانشمند برای شناخت یک جزء، کافی ست تا به مطالعه ی همان جزء بپردازد درحالیکه در علوم اجتماعی همچون علم زیستی، درک جزء، مستلزم درنظرگرفتن آن جزء در مجموعه ی محیط بر آن است؛ به عبارتی جزء، به عنوان بخشی از یک ارگانیسم در نظر گرفته می شود. این رویکرد گرچه با انتقاد دیلتای روبرو شد مبنی بر اینکه میان ساختار علوم طبیعی – که بر مبنای توصیف قابل تبیین هستند– و ساختار علوم اجتماعی – که بر مبنای فهم در ساختار فرهنگی و تاریخی قابل دست یابی و تبیین اند– تفاوت وجود دارد، اما در رویکرد غالب در تفکر این دوران یعنی عینیت علمی یا همان پوزیتیویسم ، تغییری ایجاد نکرد چرا که حتی به زعم دیلتای و متفکران علوم فلسفی–اجتماعی این دوران، فهم، مقوله ای عینی و قابل دستیابی بود. در نتیجه با وجود کشف تفاوت ساختار و روش مطالعه در علوم طبیعی و انسانی ، این دو شاخه ی علمی از هم فاصله نگرفتند؛ چرا که عینیت شناخت در علوم انسانی پذیرفته شده بود– همچنانکه در علوم طبیعی و فنی پذیرفته شده بود–.

از طرفی توسعه ی تکنولوژی، به عنوان مصداق عینی رشد علوم آزمایشی و صنعتی ، مؤید برتری تلاش های تکنیکال بود که نیاز به کناره گیری شاخه های علم از یکدیگر را تشدید می نمود –چراکه برای مثال اکتشافات نوین در علم فیزیک، خود به تنهایی، ضرورت تفکیک گرایشات مختلف این علم را ایجاد می کرد. همچنین در دانش پزشکی شاهد تخصیص یافتن بی سابقه ی بخش های مختلف مورد بررسی این دانش هستیم–. گرچه این تفکیک به معنای ترفیع امکانات دانستن در هر یک از حوزه ها بود، اما ضعف این انفکاک، در ایجاد اخلاق تخصص– محوری بود؛به طوری که عالمان در رشته های گوناگون، خود را ملزم به بهره گیری از شاخه های علمی دیگر نمی دیدند. این ارتقای فنی موجب شد تا در حوزه ی علوم انسانی نیز تلاش برای دستیابی به قطعیت، از نوعی که در علوم طبیعی و فنی به چشم می خورد، همچنانکه ذکر آن رفت، منجر به پیدایش عینیت گرایی در علوم انسانی گردد. به طوری که به طور مثال، هرمنوتیک که تا پیش از این، هنر تأویل متون قدیمی دانسته می شد ، حال به مقامی علمی دست یافت که با بهره گیری از «روانشناسی همدلانه» – به تعبیر دیلتای – قادر به تبیین هرگونه ساختار فرهنگی – تاریخی برای توسعه ی این علوم بود. با قطعی دانستن لوازمی که در دسترس علوم انسانی بود و جداشدن رشته های این علوم از یکدیگر، به تبع جداسازی رشته های علوم طبیعی و فنی از همدیگر، تخصص گرایی دامان علوم انسانی را نیز گرفت. برای مثال در این حوزه، مطالعه ی زیرشاخه های مختلف، به جدایی روانشناسی از جامعه شناسی – جدا شدن موضوع از زمینه –، یا حتی تفکیک حوزه های علوم سیاسی و اقتصاد و حقوق از یکدیگر شد.

اما باید دانست که پیامد منطقی پوزیتیویسم به عنوان تقلیل معرفت شناسی به شناخت علمی، امری بود که اساساً علوم انسانی را با بن بست روبرو کرد . چرا که عالمان این علوم، تاریخ را امری خطی و هرمنوتیک را ابزاری قطعی برای کشف گذشته ی هر یک از این علوم و در نتیجه دلیلی بر اشراف بر آن ها می دانستند. با ظهور وضعیت پست مدرن و تلاش این رویکرد به منظور بن افکنی دیدگاه های حاکم درباره ی تاریخ و فهم، رویکرد دیگری بر فضای فرهنگی، حاکم شد. این وضعیت، بدون آن که بتوان گسست واضحی میان آن و دوران مدرن قائل شد – به همین دلیل است که کاربرد کلمه ی «وضعیت» به کلمه ی «دوران» ترجیح داده می شود– به تبع دانش کوانتوم، که روش مطالعه را دخیل در موضوع مطالعه می دانست، رویکردی بازاندیشانه و انتقادی به موقعیت دانش در دوران مدرن داشت؛ اگر مدرنیسم به حذف حوزه های نااندیشیدنی (وغیر قابل دستیابی برای خرد ابزاری) در مقولات علمی – و حتی فرهنگی–، مبادرت ورزیده بود، رویکرد پست مدرن قائل به احیای جایگاه این حوزه ها – از جمله حوزه ی اروتیک، زیبایی شناختی و... – بود که در مدرنیسم به عنوان ناواقعیت بی اهمیت تلقی شده بودند یا سرشت تمامیت خواه مدرنیسم مانع از برشمردن تأثیر این حوزه ها در رشته های علمی شده بود. همین نادیده گرفتن نااندیشیده ها توسط مدرنیسم بود که قطعیت را امری دست یافتنی و عینی در نظر می گرفت. اما با فراگذشتن از رویکرد پوزیتیویستی و از دست رفتن اطمینان از دستیابی به قطعیت – که اعتبار خود را در

نتیجه ی ظهور دانش کوانتوم و مفاهیم نسبیت، از دست داده بود-، و از سویی رسمیت یافتن کنش ارتباطی به عنوان امری دخیل در عینیت دانش -به عبارتی همراه شدن ذهنیت با عینیت - که ره آورد نقد از مدرنیسم بود، نوعی شک گرایی نسبت به نهایی دانستن دانش عینی به وجود آمد که دیدگاه های گوناگونی را به دنبال داشت. از جمله، دیدگاه‌های بدبینانه که پروژه ی مدرنیسم را شکست خورده می دانستند چرا که این پروژه نه تنها نتوانسته بود به آرمان روشنگری در رابطه با عقلانیت تحقق بخشد بلکه حتی روحیه ی تعالی خواه انسان برای دستیابی به رشد معنوی را تحت انقیاد خود درآورده و در علاقه ی سنتی به آن نیروی رهایی بخش موجود در گرایشات جمعی نسبت به ارزش های غیرمادی اختلال ایجاد کرده بود. آگاهی یافتن بر از دست رفتن این نیروهای معنوی، در برخی جریانات فکری پست مدرن ، به تقویت نگرشی نوستالژیک انجامید که یا نجات از این وضعیت را امری ناممکن می دانست و یا بهبود این اوضاع را در گرو احیای برخی نوسانات فرهنگی دوران پیشامدرن می دانست که تحت عنوان امور ناعقلانی توسط مدرنیسم طرد شده بودند. اما به موازات این نگرش تلخ، رویکردی خوش بینانه یا مثبت نیز وجود داشت که پروژه ی مدرنیسم را نه امری شکست خورده بلکه آن را امری ناتمام می دانست که لازمه ی اعمال اصلاحات در مواضع تقلیل گرایانه ی آن را، غنا بخشیدن به علوم از طریق ایجاد ضرورت بهره گیری شاخه‌های علمی مختلف از همدیگر می دانست. این نگاه دارای شکل مکملی نیز هست که امروزه تحت عنوان رویکرد «میان رشته ای» از آن یاد می شود. تلاش برای ارتقای فهم با از میان برداشتن مرزهای حوزه های تخصصی مختلف، که تا پیش از این، تعامل میان علوم را ناممکن کرده بود، به عبارتی گشودن دروازه های حوزه های - هر چند به ظاهر نامربوطِ- علمی ، و حذف وسواس های ناشی از تخصص گرایی با اشاعه ی این عقیده که این رشته ها مکمل همدیگر هستند، توضیحی است که در وصف عملکرد نقد علمی می توان ارائه داد.

البته ساده اندیشی است اگر تصور شود که «میان رشته» به نوعی اجماع علمی ختم می شود . چرا که یکی از عمده دغدغه های این رویکرد، یافتن روشی برای ممکن کردن این اجماع است. به طوری که برای مثال اگر در دانش روانشناسی، بهره گیری از جامعه شناسی، عصب شناسی و حتی بیولوژی به عنوان علوم مکمل، امری ضروری است، در دست داشتن روشی که علوم آزمایشگاهی و علوم اجتماعی را در کنار هم قرار دهد، نیز امری ضروری است. نکته ای در این مطلب وجود دارد که به درک این مسأله کمک می کند که چرا غالباً این رویکرد - میان رشته ای - با رویکرد پست مدرن مورد مقایسه قرار گرفته است؛ در این هر دو رویکرد، معرفت تقلیل گرای مدرنیسم که با باور داشتن به «قطعیت»، قائل به ایجاد تمایزات بی چون و چرا بود، مورد نقد قرار می گیرد، و ضمناً در هر دوی این موارد - پست مدرن و میان رشته -، جامع گرایی علمی در تقابل با تخصص گرایی و برقراری دیالوگ میانِ رشته های علمی گوناگون، مورد نگرشی همدلانه قرار می گیرد. در عین حال باید دانست که دخالت علوم انسانی در به کاربردن رویکرد میان رشته ای در علوم طبیعی و فنی، از ویژگی های جدایی ناپذیر این نگرش است. چرا که اساساً علوم انسانی هستند که نه تنها قادر به ایجاد زمینه ای برای ممکن کردن دیالوگ یاد شده میان حوزه های مختلف علمی می باشند بلکه به عنوان امکانات خودآگاهی بخشیدن به علوم تکنیکال، از طریق باز تعریف کردن الگوهای اقتصادی، سیاسی و فرهنگی موجود به عنوان گفتمان های غالب، می توانند نقش فعالی در زدودن تحریف های ایدئولوژیک، در جهت نقد علمی داشته باشند. درک رویکرد میان رشته ای در جوامعی که از پروسه های علمی-فرهنگی غرب تجربه ای نداشته اند ، در صورتی ممکن است که این جوامع آمادگی پذیرش علم در تمام ساحت هایی که تحولات جهان امروز را موجب شده - داشته باشند. به این معنا که اگر دراین جوامع، ترجمه ی منابع علم جهانی صورت می گیرد، این ترجمه باید شامل تمام بخش های این منابع علمی باشد، نه اینکه به صورت گزینشی با آن برخورد شود. به عبارتی «ترجمه» به عنوان اقدامی فرهنگی در صورتی می تواند به انتقال و حتی تولید علم در جامعه ای دیگر کمک کند که این انتقال و تولید ، دارای بستری پیش بینی شده از سوی سیاست های موجود در آن جامعه باشد. فرض کنیم که در چنین جامعه ای، حاکمیت ایدئولوژی خاصی، مانع از ورود و ترجمه ی بخشی از علم جهانی گردد، در این صورت بهره گرفتن از آن بخش از علم که ترجمه شده با محدودیت ها و محرومیت هایی همراه خواهد بود، به طوری که حتی باید سترون ماندن برخی از تلاش های علمی را انتظار داشت. «میان رشته» می تواند مثال مفیدی برای شرح این مطلب باشد؛ ممکن است در جامعه ی مورد نظر، اقداماتی در جهت ترجمه ی« Interdisciplinarity» -میان رشته- صورت بگیرد. چنانچه در این جامعه ی فرضی ، پیش از اقدام به ترجمه ی این کلمه، ایدئولوژی حاکم با ایده ی همگون سازی رشته های مختلف علوم فرهنگی، به منظور تحقق آرمان های عقیدتی خود، ترجمه یا اشاعه ی بخش هایی از این علوم را مانع شود، در صورتی که این بخش ها در پیوند با بخش ترجمه شده است، یک ناهنجاری بزرگ به بار می آید؛ جامعه ی مورد نظر پیش از هضم و درک صحیح تخصیص سازی و حتی قبل از تجربه ی ابراز عقاید ناموافق با ایدئولوژی حاکم دچار تب میان رشته ای می شود. از سویی قشری که در حال آموزش دیدن است، به دلیل دور بودن از فضای دانش جهانی نه تنها این امر اخیر را دغدغه ی خود نمی داند، بلکه ممکن است دچار سوءتفاهماتی شود که او را در نوع دانش اندوزی سنتی نگاه می دارد.[همچنانکه این ناهنجاری درجوامعی از این دست در رابطه با رویکرد پست مدرن نیز دیده می شود. چرا که ورود این کلمه ی سوءتفاهم برانگیز در چنین جامعه ای، ممکن است به ایجاد مواضعی ماهیتاً مدرن منجر شود؛ از جمله تلاش برای تعریف و ترجمه کردن آن - بدون در نظر گرفتن بار تجربی- فرهنگی آن-، قائل شدن به دوره ای مشخص برای ظهور آن، و حتی سعی در تسهیل درک آن از طریق مرزبندی و وضوح بخشیدن به تمایزات آن از مدرنیسم، قرار دادن مستقیم آن در برابر مدرنیسم - که این اقدام نیز ماهیتی مدرن دارد- بدون در نظر گرفتن این حقیقت که نمی توان گسست واضحی میان مدرنیسم و پست مدرنیسم قائل شد.]

مسلماً مسأله ی مطرح شده در رابطه با «میان رشته» فضای علمی این جامعه را دچار تناقضاتی می سازد که از جمله ی آن می توان به محدود شدن این رویکرد اشاره نمود، چنانکه در جامعه ی اندیشمندان باقی می ماند و حداقل قشر دانشجو از مباحث مربوط به آن بهره ای نمی برد.از جمله راهکارهای رهایی از این محرومیت های فرهنگی می تواند ایجاد فضای آزاد برای ترجمه و گفت وگو و تأمین امنیت خاطر به عنوان لازمه ی این گفت وگو، و همچنین استمرار در پشتیبانی از چنین فضاهایی باشد. ◘

رابرت و شانا پارک هریسون، عکس

منابع:
• مقدمه ای بر علوم انسانی. ویلهلم دیلتای. ترجمه ی منوچهر صانعی دره بیدی. تهران. نشر قفنوس. ۱۳۸۸
• میشل فوکو فراسوی ساختگرایی و هرمنوتیک. هیوبرت دریفوس و پل رابینو. ترجمه ی حسین بشریه. تهران. نشر نی. ۱۳۸۷
•ماکس وبر و نظریه ی پست مدرن؛ جدال عقل و افسون. نیکلاس گین. ترجمه ی محمود مقدس. تهران. مؤسسه ی غیر انتفاعی مطالعات دین و اقتصاد نهادگرا. ۱۳۸۹
• Modernism.Postmodernism.Interdisciplinarity. by Rick Szostak

«مهمانان» کریشف ودیچکو ویندو - چیدمان، بینال ونیز ۲۰۰۹

مدرنیسم، پست مدرنیسم، بینارشته ای

ریک شُوستاک / ترجمه ی زهره قلی پور

این مقاله ترجمه ای ست از .Modernism Postmodernism.Interdisciplinarity تألیف Rick Szostak که در آن شُوستاک به بررسی مقایسه ای برخی مفاهیم آکادمیک، در رویکردهای مدرنیسم، پست مدرنیسم و بینارشته ای می پردازد. قصد آن است که در چند شماره ی آینده، به ترجمه ی بخش های مختلف این مقاله مبادرت ورزیم. چنانکه پیداست در این شماره، ترجمه ی آن بخش از مقاله در پی می آید که امکان یا عدم امکانِ نائل آمدن به قطعیتِ علمی را در دیدگاه های مذکور موردِ بحث قرار می دهد

جزمیات آکادمیک (موجودیت علم):

دیدگاه پست مدرنیستی: علم/تخصص، بدون شک به جزمیات و خطاهایی آغشته شده و بنابراین ادعاهای برآمده از تخصص، در مقایسه با انواع دیگر دعاوی، برتری ندارند. شهرت فوکو در نمایاندن نقش وابستگی های قدرت در علم است؛ بدین معنا که متخصصین نتایجی را به دست می دهند که اِعمال قدرت را تحکیم می بخشد؛ گرچه وِی در آثار بعدی، از این ادعا که این [رابطه ی علم و قدرت] اجتناب ناپذیراست، می پرهیزد.

کولنبرگ و سایرین، دلیل می آوردند که انتقاد کردن از برتری علم، لزوماً به معنای ایراد گرفتن از علم نیست بلکه منظور از آن، فقط اطمینان یافتن از این مطلب است که صداهای دیگر نیز شنیده شود. البته اگر کسی بر این باور بماند که هر بحثی نسبت به سایر مباحث به یک میزان معتبر است، بنابراین نمی توان گفتمان علمی را در جایگاه بالاتر و یا نازل-تری نسبت به دیگر موارد تلقی نمود.

دیدگاه مدرنیستی: پیامد روش علمی(۱) ، دانش موضوعی (۲) ست. گرچه مدرنیست ها اثبات یا ابطال قطعی را ناممکن دانسته اند، اما ملزم بوده اند که به بازاندیشی در این مطلب بپردازند که یقین نهفته در برخی از استدلالات و شواهد، می تواند به شکلی موضوعی [یا بی طرف] اعتبار داشته باشد. این مطلب ، دستِ کم نشانگر آن است که چگونه مدرنیسم توسط کسانی که رویکردی پست مدرن دارند، توصیف شده است: گرچه درعمل، قائلین به مدرنیسم، غالباً به این مسأله توجه داشته اند که علم و عالمان خطاپذیر هستند، اما درعین حال بر این باور بوده اند که روش های علمی به طور کلی، ضامن ارتقای فهم نیز هستند. مک کلوسکی بر آن است که مدرنیسم در ادبیاتِ اوایل سده ی بیستم موضعی علم ستیز(۳) داشت اما در معماری (و در سایر حوزه ها) عملکرد مدرنیسم، در هم تنیده با علم بوده است؛ دو نگرش مختلف از مدرنیسم که در عین حال بر سرحقیقت جویی، عقلانیت و تعمیم پذیری توافق داشته اند.

رویکرد بینارشته ای: علم /تخصص نه کامل است [به زعم مدرنیسم] و نه غیرممکن است [به زعم پست مدرنیسم بد بینانه]. در دستیابی به یک نتیجه گیری خاص، انواع مشخصی از استدلالات و شواهد می توانند به بالا بردن اعتبار علمی منجر شوند؛ [به عبارتی] می توانند اجماع علمی میان متخصیص را ممکن سازند. تلفیق رشته ها بر این باور مبتنی ست که ارتقای فهم، بدون دخالت نقطه نظرات مغرضانه و محدودکننده، می تواند دست یافتنی باشد. ریچاردسون مدعی ست که « هسته ی مرکزی پست مدرنیسم، عبارت است از تردید در اینکه گونه ای روش یا تئوری، گفتمان یا طریقه، سنت پرستی یا نوگرایی، بتواند به شکل عمومی یا جهانی، ادعای محق بودن یا مصونیت مقتدرانه را داشته باشد ». گرچه معتقدین به رویکرد بینارشته ای می توانند این ادعا را رد کنند که یک تئوری یا روش واحد برای ارائه ی پاسخ کامل به یک پرسشِ غیرقابل چشم پوشی، وجود دارد، درعین حال، از این نتیجه گیری نیز می پرهیزند که هیچ نظامی از کارکردهای علمی وجود ندارد که بسط ادراک را ممکن کند.

معتقدین به رویکرد بینارشته ای، برای این حقیقت که تلفیق رشته ها، جزمیات تخصص گرایی را (به طور ضمنی) افشا می کند، اعتبار زیادی قائل هستند. ایشان، با در کنار هم قرار دادن پاسخ هایی که رشته های مختلف در رابطه با یک تم یا پرسش خاص، ابراز می دارند و با بررسی "دیدگاه های مختلف رشته های" مورد نظر، قادر به درک این مطلب هستند که چگونه اولویت های نهفته در یک رشته ، می توانند بر [روندِ] نتیجه گیری های آن رشته تأثیر بگذارند.

موضع پست مدرنیست ها ممکن است به این صورت باشد که هرچند این امر چشمگیر به نظر می رسد، اما شکست آن حتمی ست. چرا که خطاها و جزمیات، به طور کلی در پژوهش علمی ریشه دارند [و بنابراین، جزم اندیشی حتی دامان قائلین به بینارشته را نیز می گیرد چرا که ایشان نیز در مسیر این پویش

معتقدین به رویکرد بینارشته ای، برای این حقیقت که تلفیق رشته ها، جزمیات تخصص گرایی را (به طور ضمنی) افشا می کند، اعتبار زیادی قائل هستند. ایشان، با در کنار هم قرار دادن پاسخ هایی که رشته های مختلف در رابطه با یک تم یا پرسش خاص، ابراز می دارند و با بررسی "دیدگاه های مختلف رشته های" مورد نظر، قادر به درک این مطلب هستند که چگونه اولویت های نهفته در یک رشته ، می توانند بر [روندِ] نتیجه گیری های آن رشته تأثیر بگذارند.

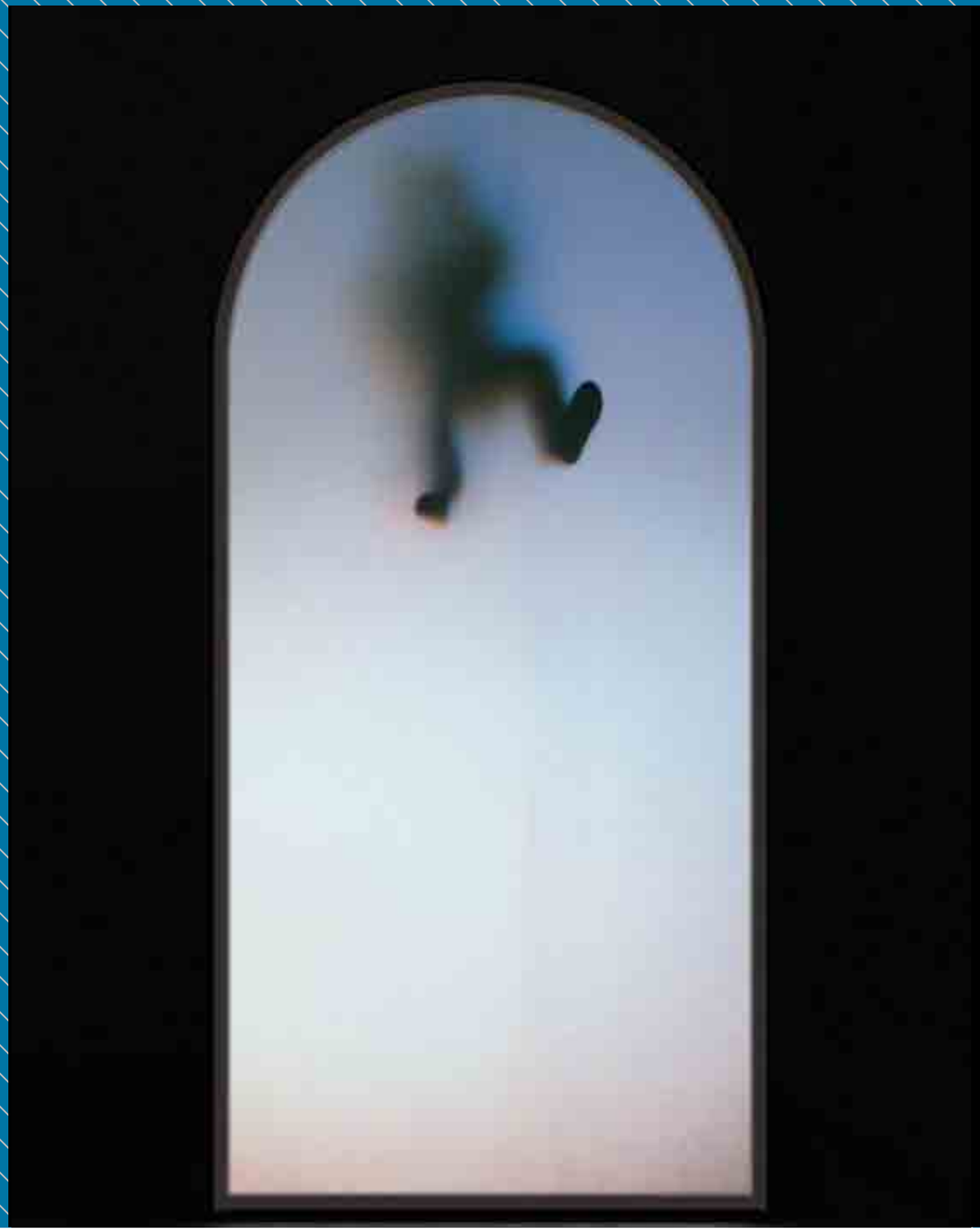
ویلیام وگمن، عکس، ۱۹۹۰

قرار دارند]. به طور دقیق، روشن نیست که معتقدین به رویکرد بینا رشته ای، لزوماً قادر به کشف جزم اندیشی یا خطایی باشند که ممکن است در تمام رشته های مورد بررسی آن ها موجود باشد. (و حتی به طور کلی این فرآیند بازاندیشی نمی تواند به شناساندن خطاهای ناملموسی کمک کند که ریشه در تعصبات عمومی دارند). یک راهکار سودمند عبارت است از تلاش برای شناساندن علمی و انتشار طیف کاملی از جزمیات و خطاهای ممکن [به منظور پیشگیری از ارتکاب مجدد به این خطاها]. از این طریق متخصصین می توانند، دستِ کم از تعصباتی که پیش از این، به طور نامحسوس – و شاید ناخودآگاه – در مطالعات علمی دخیل شده اند، آگاه گردند. در اینجا معتقدین به رویکرد بینارشته ای می توانند این پرسش را پیش بکشند که آیا هیچ یک از این تعصبات و خطاها بر تحلیل مسئله ای خاص تأثیرگذار بوده اند؟ شُوستاک [به عنوان یک رهیافت] با بهره گیری پرباری از اندیشه ی انتقادی و پژوهش پست مدرنیستی، به ارائه ی یک صورت بندی می پردازد.

انتقادات پست مدرن، می توانند [با توجه به راهکار شُوستاک] به نحوی کارساز عمل کنند و قائلین به بینارشته می توانند از بینش پست مدرنیستی بهره گیرند، بی آنکه امیدشان را در ارتقای فهم از دست بدهند. معتقدین به بینارشته، علاوه بر [یافتنِ] راهکارهایی برای تقلیل جزم اندیشی، همچنین باید بدون مقاومت، این امر را بپذیرند که هیچ روندی ، تا زمانی که خود ایشان به طور گسترده ای در این تعصبات سهیم هستند، نمی تواند به حذف کامل جزمیات بینجامد.

در اینجا این مطلب- چنانکه پژوهشین علم بیان قائل به آن هستند- حائز اهمیت است که" مباحث مختلف ممکن است به دلائلی متنوع دارای ضرورت باشند". معتقدین به رویکرد بینارشته ای باید در تلاش برای دست یابی به دیالوگی باشند که در آن قضایایی حرف اول را می زنند که بیشترین استدلال ها و شواهد را ایجاب می کنند. نظریه ی انتقادی هابرماس نیز، به طور قابل ملاحظه ای، به برجسته نمودن تمایلات سیاسی، منفعت طلبانه و شخصی شده به عنوان محرک های تحقیقات علمی [البته به منظور نقد آن ها] می پردازد. اما با این وجود، هابرماس معتقد است که متخصصین می توانند در یک فضای آزاد برای گفت و گو، به توسعه ی فهم نائل آیند. شرایطی که هابرماس [به عنوان زمینه ی مناسب] برای گفت و گوی کارآمد در نظر می گیرد- که در آن، هدفِ مناظره کنندگان، شناخت و توافق بر سر معتبرترین استدلال است؛ شرایطی که در آن، از بیان هیچ بحثِ وارده ای، چشم پوشی نمی کنند و برای دست یابی به معانی مشترک اهتمام می ورزند-(در حالت ایده آل) عبارتند از مشخصاتی که گروه های پژوهشی بینارشته ای و به طور قابل بحث و کلی تر، رویکرد بینا رشته ای دارا هستند. اما رویکرد عمل گرایی [پراگماتیزم] نقطه نظر فلسفی دیگری را پیشنهاد می کند که بوسیله ی آن، متخصص می تواند انتقادات پست مدرنیستی را برای ارزیابی هر بخش از پژوهش [مورد نظر خود] به کار گیرد، در حین اینکه قصد دارد تا از این طریق به فهم "بهتر"ی دست یابد. ◘

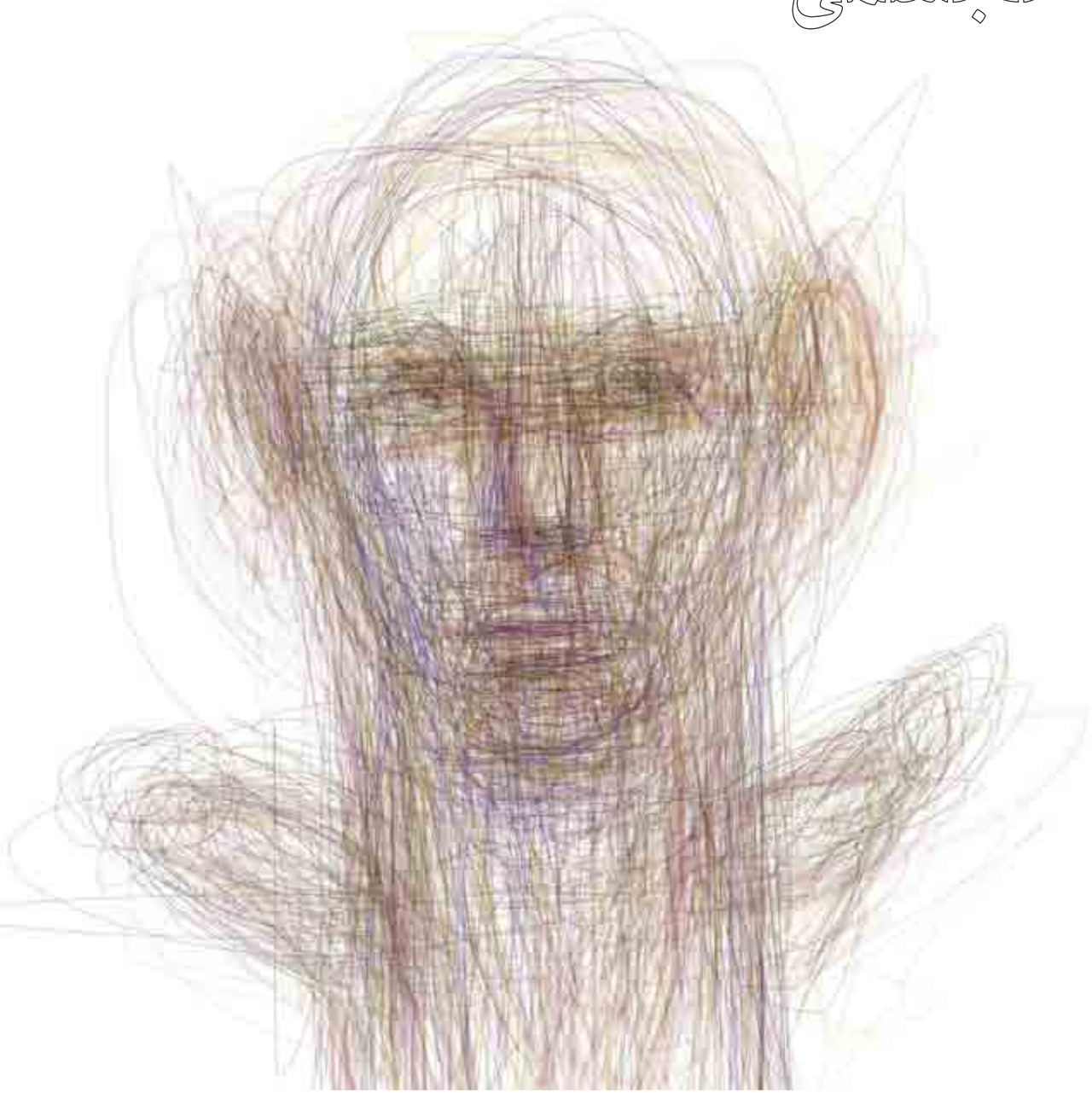
1.scientific
2.objective
3.anti-science



عروسک و هنرهای تجسمی

امیر جدیدی
کیوان سر رشته
عاطفه احمدی

پل کله، عروسکهای دستکشی، ۱۹۱۹



به سمت بی‌مرزی

در این جُستار می‌کوشیم تا در مقیاسی کوچک مدخلی را برای آغاز بحث پیرامون مناسبات موجود میان تئاتر عروسکی و هنرهای تجسمی به وجود آوریم تا از این طریق بتوانیم نکات بنیادینی را که می‌توانند در این میان نقش کلیدی داشته باشند به طور گسترده در شماره‌های آینده بررسی نمائیم.

با انحلال پارادایمی که به سنت تفکیک رشته‌ها باور داشت و ظهور صورت‌بندی جدیدی که مبتنی بر درهم‌آمیزی بود حوزه‌های مختلف هنری چنان تلفیقی با یکدیگر یافته‌اند که ازهم پاشیده شدن مرزها و فرو ریختن الگوهای تعین یافته را به عنوان پیامدی انکارناپذیر از خود برجای گذاشته‌اند. در این میان، شکل تلفیقی هنرهای تجسمی و هنر عروسکی– یا حتی درتعریفی وسیع‌تر هنر نمایش را که از دیرباز داد وستدهای بسیاری با یکدیگر داشته‌اند، می‌توان از نمونه‌های بارز این وضعیت دانست.

این وضعیت، ذهن جستجوگر را به سال‌های تغییرات بزرگ و پیدایش گرایشات نوین یعنی دهه‌ی شصت میلادی رهنمون می‌سازد، دورانی که در پی دگرگونی‌های اجتماعی وسیاسی، هنر نیز تجربه‌گر تحولات عظیمی شد. به نظر می‌رسد یکی از راه‌های اندیشیدن به هنر در قرن بیستم و حتی شاید بعد از آن، خوانش جریان آوانگارد و چرخش عظیمی‌ست که در دهه‌ی شصت به‌وقوع پیوست. در این تاریخ همراه با گذار از هنرِ مدرن به پست‌مدرن، سرآغاز گرایش به ارائه‌ی آثاری را شاهدیم که دیگر نه کاری تک‌نفره و تک‌بعدی که حاصل مشارکت هنرمندان حوزه‌های مختلف و درهم‌آمیزی هنر آنهاست. درحقیقت با برداشتن تأکید از هنر فردی به سمت هنری جمعی، زمینه‌های پیدایش این گرایش مهیا شد. گسترش کار گروهی و تلفیق هنری پس از این تاریخ به نوعی هویت هنری را به چالش کشید و موجب ایجاد تعاریف و معیارهای جدیدی در هنر شد. کیفیت تلفیقی این دوره و پررنگ شدن هنر مشارکتی موجب تعامل کم سابقه‌ای میان اکثر رشته‌ها گردید، به‌گونه‌ای که هم‌زمان با فروریختن مرزهایی که تا پیش ازآن، حوزه‌ها را از یکدیگر منفک می‌ساخت، شاهد ظهور و تولد هنرهای جدید از جمله هنرهای مفهومی هستیم که فرم‌های سه‌بعدی و روایتگر را به درون خویش راه داده‌اند. این مجاورت‌ها به نوبه‌ی خود منجر به خلق فضایی جدید، مستقل از دسته‌بندی‌های سبک شناختی پیشین گشت که در آنها شاهد آزادی هنرمند در استفاده از ابزارهای بیانی و رسانه‌های گوناگون هستیم. از جمله تجربه‌های صورت گرفته در این دهه می‌توان به جنبش فلاکسس(۱) و در ادامه‌ی آن پیدایش مفهوم بینارسانه‌ای(۲) اشاره کرد که از پایه‌های سازنده‌ی هنرهای نمایشی معاصر است. تأکید بر هنرهای نمایشی معاصر به عنوان جایگزینی برای تئاترعروسکی به معنی نادیده انگاشتن آن نیست، بلکه با تغییر در تعاریف ارائه شده برای عروسک و گستردگی امروزه‌ی آن – که بیشتر شاهد تعریف آن تحت عنوان اشیاء نمایشی هستیم(۳) – و همچنین با توجه به وسیع‌تر شدن آنچه امروز به عنوان تئاتر از آن نام می‌بریم، هر دو در زیرمجموعه‌ی مفهوم گسترده‌تری به نام هنرهای نمایشی قرار می‌گیرند که مطالعه‌ی مستقل آن‌ها را امری ناممکن می‌سازد.

در اینجا بهتر است برای موشکافی بیشتر موضوع چند گام به عقب برداریم و به دورانی بازگردیم که تحولات چشمگیر در عرصه‌های فکری، اجتماعی و صنعتی هنرمند را واداشت تا برای عبور از محدودیت‌های بیان هنری روزگار خویش دست به نوآوری و خلق زبانی نو بزند. چنانچه دراواخر قرن نوزدهم شاهد رویگردانی هنرمندان از بیان ناتورالیستی و گرایش به سمت نوعی از بیان سمبولیستی

با تغییر در تعاریف ارائه شده برای عروسک و گستردگی امروزه‌ی آن – که بیشتر شاهد تعریف آن تحت عنوان اشیاء نمایشی هستیم – و همچنین با توجه به وسیع‌تر شدن آنچه امروز به‌عنوان تئاتر از آن نام می‌بریم، هر دو در زیرمجموعه‌ی مفهوم گسترده‌تری به نام هنرهای نمایشی قرار می‌گیرند

پابلو پیکاسو، پیکره، ۱۹۳۵

هستیم. در ادامه، این نگاه نوپدید، منجر به پیدایش نخستین جرقه‌های رویکرد تلفیقی در دو هنر عروسکی و تجسمی در نیمه‌ی اول قرن بیستم شد.

بنابراین ما پیش از آن که به بررسی هنر معاصر و آنچه پیش‌تر با عنوان هنر تلفیقی بدان اشاره شد بپردازیم، ابتدا با خوانش جهان مدرن به سال‌های پایانی قرن نوزدهم و نیمه‌ی نخست قرن بیستم نظری خواهیم انداخت و با استناد به هنرمندانی که در هر دو حوزه‌ی هنر عروسکی و تجسمی فعالیت داشته‌اند و نیز بررسی خطوط مشترک نظری و زیبایی‌شناسانه میان آنها، قدم‌های آغازین این گرایش را در هر دو حوزه پی خواهیم گرفت. در طی این مسیر با طبقه‌بندی بعضاً سبک‌شناختی (فوتوریسم،دادائیسم و....) و یا مفهومی (هنر آبستره؛ و...) و در مواردی، با ذکر نمونه‌هایی از تجربیات هنرمندی خاص تلاش خواهیم داشت تا انسجامی به این حجم نامحدود و پراکنده داده شود. در اینجا سعی بر آن است که تا حد امکان وجوه مختلف تلفیق این رشته‌ها مورد بررسی قرار گیرد و کاویدن تاریخ برای ریشه‌یابی این نوع نگاه و پایه‌های شکل‌گیری آن نیز تلاشی در همین جهت است، درواقع ما نه به دنبال نگاهی مقایسه‌گر میان این دو رشته، که به دنبال ریشه‌های ادغام و پیوندی هستیم که در طول سال‌ها منجر به زایش تفکر و کار خلاقه در دوران معاصر شده‌اند.

روشن است که تلفیق یا عدم تلفیق، امروزه دیگر معیاری برای ارزش‌گذاری اثر هنری و مشروعیت بخشیدن به آن نیست، در دوران معاصر تمامی اشکال در کنار رویکردهای نوین به حیات خود ادامه می‌دهند و خودبسندگی حوزه‌های هنری اهمیتی دیگربار یافته‌است، با این وجود گرایش به درهم آمیزی هنرها و به ویژه استفاده از رسانه‌های جدید بیش از هر زمانی در میان آثار معاصر مشاهده می‌شود و در این میان می‌توان ادعا کرد که هنرمند ایرانی نیز آگاهانه یا ناآگاهانه، علی‌رغم عدم پیمودن این مسیر تاریخی، همگام با هنرمندان دیگر نقاط جهان، نیاز به ابزارهای بیانی جدید را احساس کرده و در هنرش به کار بسته است. بدین ترتیب، با توجه به ضرورت موجود در

به نظر می‌رسد یکی از راه‌های اندیشیدن به هنر درقرن بیستم وحتی شاید بعد از آن، خوانش جریان آوانگارد و چرخش عظیمی‌ست که در دهه‌ی شصت به‌وقوع پیوست.

شناخت صحیح روند طی شده در جهان و چگونگی کاربست آن در آثار ایرانی، به بررسی این سیر پرداخته خواهد شد. چرا که نیاز است تا بدانیم که آیا امروز در کشورهای خاستگاه این رویکرد همان گونه به این موضوع نگریسته می‌شود که ما می‌نگریم و اهتمام داریم؟ یا اینکه همانند بسیاری از دستاوردهای صنعتی و فکری پس از انقضاء تاریخ آن به ما رسیده است؟ در این میان علاوه بر پیگیری این روند، به سراغ هنرمندان ایرانی که با این رویکرد دست به تجربه‌هایی جدید زده‌اند نیز خواهیم رفت و به معرفی و بررسی آثار آنها خواهیم پرداخت.■

۱- Fluxus فلاکسس: جنبشی هنری که اوایل دهه‌ی ۶۰ آغاز شد و هنرمندان آن بخاطر ترکیب رسانه‌ها و رشته‌های مختلف هنری شناخته شده‌اند.

۲-Intermedia درهم‌آمیزی مفاهیم زیبایی‌شناسانه‌ی رسانه‌های مختلف در زمینه‌ای تازه

۳- Performing object

امروزه مانند نیمه‌ی اول قرن پیش–قرن بیستم– هنرمندان عروسکی خود بر سر اینکه چه چیز عروسک هست و چه چیز نیست، توافق ندارند.بحث‌هایی دربارهی اینکه آیا پیکره‌های سایه، جلوه‌های ویژه در فیلم، انیمیشن‌های ایست–حرکتی، عروسک‌های غول‌آسا و تولیدات تئاتر اسباب‌بازی به راستی می‌توانند در حیطه ی عروسکی قرار بگیرند یا نه، امروزه در میان هنرمندان عروسکی نامتداول نیست. به‌علاوه بعضی هنرمندان و اجراگرانی که آنطور که پل مک‌فارلین در تعریف عروسک می‌گوید «پیکره‌ای تئاتری که تحت کنترل انسان حرکت می‌کند» را خلق و یا آن اجرامی‌کنند، هیچ‌گاه کارشان را به منزله‌ی تئاتر عروسکی و خودشان را به عنوان هنرمند عروسکی نمی‌شناسند. تعریف فرانک پروشان از اشیاء نمایشی («انگاره های مادی از انسانها،جانداران یا اشیاحی که در روایت یا اجرای دراماتیک ساخته، نمایش و یا بازی داده می شوند»)در این رابطه یاری‌رسان است چرا که به ما اجازه‌ی این را می‌دهد تا طیف گسترده‌ای از فعالیت‌هایی را که از تمرکز بر انسان به نفع تمرکز بر مجسمه، تصاویر دو بعدی، نور و سایه دوری می‌کنند، در نظر بیاوریم.

منبع:

American Puppet Modernism: Essays on The Material World in Performance.By John Bell

مقدمه

در این شماره سعی شده‌است با نگاهی کلی به معرفی روندی پرداخته شود که از شروع دوران مدرن در اواخر قرن نوزدهم تا اوایل دهه‌ی شصت در قرن بیستم، پایه‌های هنر تلفیقی امروز در زمینه‌ی هنر عروسکی و تجسمی را تشکیل داده‌اند. هر یک از تاریخ‌ها علاوه بر مشخص کردن پیشروی سبک‌ها و تحولات این دوره، نشان‌گر رویدادهای مرتبط با مرزشکنی‌های هنری توسط هنرمندی خاص یا گروه هنرمندان است. در شماره‌های آینده تلاش خواهد شد تا درحد امکان به هر یک از این نشان‌گذاری‌های تاریخی به‌طور مستقل پرداخته شود و در ادامه پس از طی این بررسی تفصیلی به‌سراغ تحولات پس از این تاریخ و هنر معاصر خواهیم رفت.

۱۸۸۲

موزه‌ی قوم‌نگاری تروکادِرو در پاریس؛ نمایشگاهی از هنر اقوام قبیله‌ای در اقیانوسیه و آفریقا

• هنگامی که باسمه‌های رنگی ژاپنی در نمایشگاه جهانی در پاریس (۱۸۶۷) عرضه شد، پل گوگن نخستین‌بار با اصولی برخورد کرد که در کارهای بعدی او بسیار تأثیر گذاشت. در سال ۱۸۸۲ موزه‌ی قوم‌نگاری «تروکادِرو» در پاریس گشایش یافت. آثار موجود در این موزه عمدتاً ماسک‌های نمایشی و آئینی، مجسمه‌ها و ظروف ساخته‌شده از سنگ وسفال و چوب و... بود. گوگن تا اواخر دهه‌ی ۱۸۸۰، با الهام از سفالینه‌های شرقی و پرویی محفوظ در موزه‌ی نامبرده، تعدادی ظرف سفالین ساخت. این نخستین نمونه‌های هنر سه‌بعدی اروپایی، متأثر از هنر غیراروپایی است. اوَ از نیروی بیانگری بدوی کمک گرفت تا امر اصیل و پر معنا را بیان هنری بخشد.

1880

1882: موزه‌ی قوم نگاری تروکادرو
آغاز تأثیرات سمبولیستی بر هنر تجسمی

1889: نمایشگاه سمبولیستها، پاریس

1890

1881: le theatre d'art اولین تئاتر ضد ناتورالیستی، فرانسه

1896: آلفرد ژاری، شاه اُبو
شروع سمبولیسم در هنر عروسکی

1900

1906: پل گوگن،
نمایشگاه سالن مستقلان، پاریس

اسکار کوکوشکا: ۱۹۰۷ ۱۹۰۷:پابلو پیکاسو،
تئاتر سایه با تأثیر از وایانگ اندونزی دوشیزگان آوینیون

1910

گوردون کریگ :۱۹۰۸
مقاله ی اَبَر عروسک، مجله ی ماسک

1909: فیلیپو مارینتی،
بیانیه ی فوتوریستی

1914: سوفی تائوبر آرپ،
تئاتر عروسکی دادائیستی

1914: ویتوریو پودرچا،
تئاتر عروسکی فوتوریستی

1916: هوگو بال،
کاباره ولتر، زوریخ

1925 -1916: پل کله،
عروسک های دستکشی

1917: الکساندرا اکستر

مارسل دوشان :۱۹۱۷

1917: parade (ballet)
اجرای باله با همکاری ژان کوکتو،
پابلو پیکاسو و اریک ساتی

1918: تریستان تزارا،
بیانیه دادائیستی

1919: تأسیس باوهاوس

1919: جرج گروتس
تئاتر دادائیستی

1920

1922: اسکار شلمر
انسان و پیکره های هنری

1923: ال لیسیتسکی
پیروزی بر خورشید

فرناند لژه :۱۹۲۳
آفرینش جهان

کرت اشمیت :۱۹۲۳
باله مکانیکی

1924: آنره برتون،
بیانیه ی سوررئالیستی

1926: الکساندر کالدر،
سقراط

1926: فردریش کایسلر

1929: بلاتنر،
تأسیس گروه L'Arc en Cil

1930

1934: هانس بلمر،
عکاس سوررئالیست

1935: نینا افیموا

1938: نمایشگاه بین المللی سوررئالیسم،
زیر نظر مارسل دوشان

1940

دهه ی ۱۹۴۰: ایو ژولی،
عروسک های فی البداهه

1950 -۱۹۴۰: جرج لاقای

1951: فرد شنکنبرگر

1952: اجرای قطعه ی
نمایشی شماره ی یک،
کالج بلک مانتین،
سخنرانی جان کیج

1952: هری کرامر،
باله مکانیکی

1956: تادئوش کانتور،
کریکوت ۲

1960

1962: جنبش فلاکسس

۱۸۸۹

نمایشگاه سمبولیست‌های فرانسوی و حضور پل گوگن در آن

• گوگن متأثر از پست‌امپرسیونیسم و گرایشاتی بدوی پیوندی میان سمبولیست‌ها و بدوی‌گرایی ایجاد می‌کند.

۱۸۹۱

تأسیس اولین تئاتر ضد ناتورالیستی در فرانسه le theatre d’art

•le theatre d’art(تئاتر هنر) نخستین تئاتر ضدناتورالیستی در فرانسه بود که در سال ۱۸۹۱ تأسیس گردید و وام‌دار بسیاری از ایده‌های هنری سینیوره و گروه le petit theatre (تئاتر کوچک) او بود. فورت، بنیان‌گذار این تئاتر، هنرمندان بسیاری همچون هنری رژنیه، نویسنده و موریس دنی، نقاش را گرد هم آورد و حتی موفق به کسب حمایت پل گوگن نیز گردید.

۱۸۹۶

اجرای نمایش شاه اوبو، اثر آلفرد ژاری در پاریس

• اجرای شاه اوبوی آلفرد ژاری در سال ۱۸۹۶ بیانی تازه و سمبولیستی در هنر عروسکی و نگاه تازه به عروسک و اشیاء اجرایی را به‌همراه آورد که به گونه‌ای آغاز دوران مدرن تئاتر عروسکی و به روی صحنه آوردن نمایشنامه‌ای با تصاویری استعاری به شکلی درخور آن بود. در واقع شاه اوبو شروعی برای رویگردانی از تئاتری ناتورالیستی و گشودن بابی تازه در بیانگری هنری بود که ماسک و عروسک را در مرکز توجه تئاتر غرب قرار داد. ژاری تأثیر به سزایی بر سیر هنر پس از خود، خصوصاً جنبش دادائیسم داشت.

۱۹۰۶

نمایشگاه بزرگی از آثار گوگن در پاریس

• با برپایی دومین نمایشگاه بزرگ آثار پل گوگن در سالن مستقلان پاریس، هنرمندان مدرن وجوه زیبایی شناسانه‌ی هنر آفریقا را کشف می کنند.

۱۹۰۷

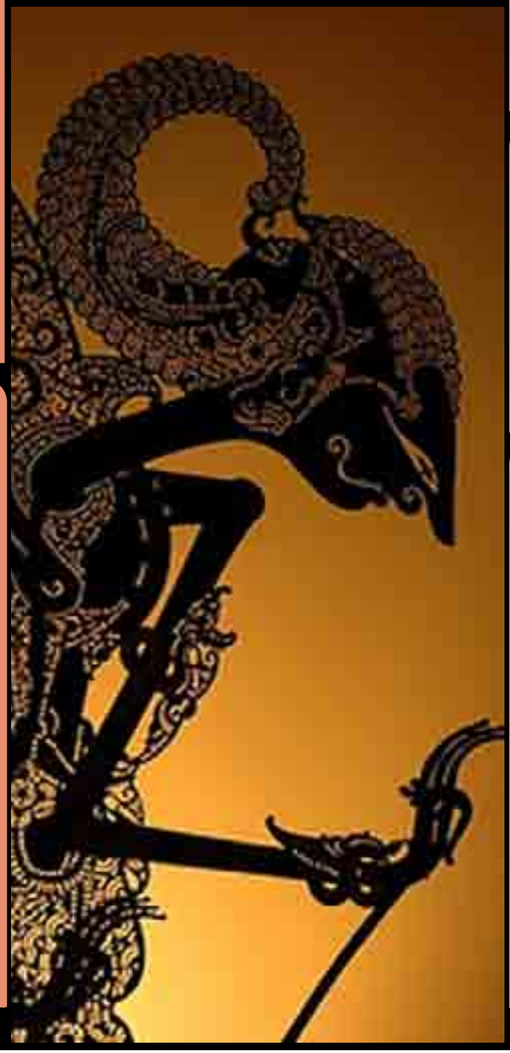
دوشیزگان آوینیون اثر پیکاسو، متأثر از سمبولیسم و ماسک‌های آفریقایی

• پیکاسو هنگام بازدید از موزه تروکادرو در سال ۱۹۰۷ ظرفیت بیانی هنر بدوی را تشخیص می‌دهد و درصدد بر می‌آید از آن در آثارش استفاده کند. وی بعدتر می‌گوید: « آن لحظه بود که دریافتم این همان چیزی ست که نقاشی همه‌اش پی آن بوده‌است.» تأثیر نهایی بازدید پیکاسو از آثار ارائه شده در این نمایشگاه که شامل ماسک‌های بدوی و مجسمه های آفریقایی بود، در اجرای نهایی دوشیزگان آوینیون بازتاب یافته‌است.

۱۹۰۷

نمایش عروسکی اسکارکوکوشکا ملهم از نمایش عروسکی وایانگ

•اسکارکوکوشکا نقاش اکسپرسیونیست و نمایشنامه‌نویس اتریشی-مجار اجرایی را با الهام از عروسک‌های وایانگ اندونزی به‌روی صحنه می‌برد که بعدتر به عنوان اتفاقی مهم در فعالیت‌های دادائیستی شناخته می‌شود. تریستان تزارا از این اجرا به‌عنوان تئاتری دادائیستی نام می‌برد.



۱۹۰۸

چاپ مقاله‌ی بازیگر و اَبَر-عروسک، اثر ادوارد گوردون کریگ

• بیان متقدم‌تر ایده‌ی اَبَر-عروسک را می‌توان در رمانتیک آلمانی هنریش فون کلایست یافت که در مقاله‌ای، از برتری عروسک نسبت به بازیگر زنده حرف می‌زند. این ایده توسط بسیاری دیگر به اشکالی متفاوت در قرن ۱۹ مطرح شده است، اما طلایه‌دار این جنبش را به راستی می توان ادوارد گوردن کریگ دانست که در مقاله‌اش بازیگر و اَبَر-عروسک که در سال ۱۹۰۸ در مجله‌ی ماسک به چاپ می‌رسد، به‌طور رسمی این تئوری را مطرح می کند و با نشان دادن پتانسیل‌های هنری تئاتر عروسکی به گسترش آن کمک می کند. نظریه‌ای که به‌روشنی بیانگر تأثیر گرفتن کریگ از هنر شرق است. او می‌گوید شرق نه یک مدل برای تقلید که منبعی برای الهام است و تلاش می‌کند تا با نظریه‌ی اَبَر-عروسک، سمبولیسم نمایش شرق را به نمایش‌های غربی وارد کند.

۱۹۰۹

چاپ بیانیه ی فوتوریستی مارینتی در فیگارو

•فیلیپو توماسو مارینتی در سال ۱۹۰۹ در مجله ی فیگارو بیانیه‌ای به چاپ رساند و در آن اعلام داشت که فوتوریست‌ها از هنر گذشته بیزارند و دغدغه‌های اصلی این جنبش، پویایی، سرعت و تکنولوژی است. از نظر فوتوریست‌ها معنا و ماهیت عصر جدید، مبتنی بر هم‌زمانی و درهم‌تنیدگی کل ظواهر واقعیت عادی بود. این رویکرد ادبی، هسته ی مرکزی نقاشی فوتوریستی را شکل می‌داد. بوتچونی می‌نویسد: «همه‌چیز می‌جنبد، همه چیز جریان می‌یابد، همه‌چیز به‌سرعت در حال تغییر است. هیچ خطی در برابر دیدگان‌مان ساکن نیست، بلکه همواره نمایان و ناپدید می‌شود».

۱۹۱۴

ساخت عروسک های نمایش شاه‌گوزن توسط سوفی تائوبر آرپ

•سوفی تائوبر آرپ، هنرمند دادا و همسر ژان آرپ نقاش، پس از سال ۱۹۱۴ به دعوت آلتر، به طراحی و ساخت عروسک هایی برای نمایش شاه‌گوزن نوشته ی کارلو گوزی پرداخت. این عروسک ها هیچ شباهتی با فرم انسانی نداشتند و قطعه هایی هندسی از چوب در ترکیبی متحرک بودند. بسیاری از هنرمندان تئاتر این عروسک ها را بهترین نقطه‌ی حرکت به‌سوی تئاتر «ناب» می دانستند. وی پس از آن به تدریس و فعالیت در کاباره ولتر نیز پرداخت.

۱۹۱۴

اجرای نمایش های فوتوریستی پودرِچا در رم

•اشکال تئاتری فوتوریسم، با استفاده از عروسک های مکانیکی و بخصوص نمایش هایی که در پایان جنگ جهانی اول در تئاتر پیکولی رم اجرا شدند، شهرت قابل توجهی یافتند. ویتوریو پودرِچا از سال ۱۹۱۴ به کارگردانی این نمایش ها می پرداخت و از خصوصیات کارش استفاده از نظریات فوتوریستی برای ارائه ی گونه ی مدرنی از هنر عروسکی به‌منظور جذب مخاطبان فرهیخته بود.

۱۹۱۶

تأسیس کاباره ولتر (کاباره دادا) در زوریخ توسط هوگو بال

•کاباره‌ای تأسیس‌شده توسط هوگو بال (کارگردان، نویسنده، آهنگساز) که هنرمندانی همچون امی هنینگز(شاعر)، هانس آرپ (نقاش و مجسمه‌ساز)، مارسل یانکو (نقاش) و تریستان تزارا (شاعر) را گرد هم آورد. کاباره ولتر در آن سال ها تبدیل به مکانی شد برای ارائه‌ی آثاری عجیب و تازه از هنرمندانی که تا پیش از آن دیده نشده‌بودند و منجر به ایجاد فضایی برای مشارکت هنری گردید که افراد در آن به خواندن نوشته‌های‌شان، اجرای تئاتر، نمایش آثار هنری و اجرای موسیقی می‌پرداختند. آخرین ساخته های شوئنبرگ و اریک ساتی و نیز موسیقی « صدای ناهنجار» از جمله برنامه هایی بودند که در کاباره ولتر اجرا می شدند.

۱۹۱۷

شروع هنرِ حاضر آماده با خلق اثر دادائیستی و بحث برانگیز فواره توسط مارسل دوشان

۱۹۱۷

آغاز فعالیت عروسکی الکساندرا اکستر

•الکساندرا اکستر یکی از نقاشان روس که در پاریس با فووها کار می‌کرد، در سال ۱۹۱۷ به روسیه بازگشت و به تجربیاتی در حوزه‌ی عروسکی پرداخت. در آثار وی تأثیر کوبیسم به‌وضوح دیده می‌شود. اکستر با تئاتر عروسکی مسکو همکاری داشت و در سال ۱۹۲۴ نمایش باله‌ای را تحت تأثیر آثار لژه، تئاتر کودکان و تئاتر مکانیکی به‌وجود آورد.

۱۹۱۷

طراحی باله با کار گروهی ژان کوکتو(نویسنده)، پابلو پیکاسو(طراح پیکره‌ها) و اریک ساتی(آهنگساز)

۱۹۱۸

انتشار بیانیه‌ی دادائیستی نوشته‌ی تریستان تزارا

•دادا بیش از آن که سبک تازه‌ای در هنر باشد، جنبشی اعتراضی علیه تمام ارزش‌های مرسوم بود.

۱۹۱۹

تئاتر دادائیستی جرج گروتس در ادامه‌ی فعالیت‌های اسکار کوکوشکا و جان هارتفیلد

•در این سال جرج گروتس به‌همراه اسکار کوکوشکا و جان هارتفیلد نمایش عروسکی هجوآمیزی را اجرا کردند.

۱۹۱۹

احداث مدرسه هنری باوهاوس

•مدرسه هنری باوهاوس در سال ۱۹۱۹ توسط گروپیوس تأسیس گردید. این مدرسه نخستین آکادمی‌ای بود که سعی در ایجاد یکپارچگی و وحدت میان تمامی هنرها با قصدِ برداشتن مرزبندی میان جنبه‌های تزئینی و کاربردی هنر داشت. گرچه تأکید اصلی در این مدرسه بر هنر معماری معطوف بود ولی هنرمندان بسیاری همچون پل کله (نقاش)، واسیلی کاندینسکی(نقاش)، اسکار شلمر(نقاش، طراح حرکت)در این مدرسه به فعالیت می پرداختند که همگی گرایش به ایده‌ی تئاتر «تام» داشتند، تئاتری که در نظر آن ها تئاتری غیر-شخصی(۱) بود.

۱۹۲۱

انتشار بیانیه‌ی کانستراکتیویستی

•کانستراکتیویسم درواقع ادامه‌ای بر فوتوریسم بعد از جنگ جهانی اول است و جنبشی هنری‌ست که براساس انطباق زیبایی‌شناسی اشکال هندسی با اصول فنی علم نوین در روسیه شکل گرفت.

۱۹۲۲

نگارش مقاله‌ی انسان و پیکره‌های هنری توسط اسکار شلمر

•اسکار شلمر که تحت تأثیر امکانات بی‌پایان پیکره‌ی هنری در حرکت و استعاره قرار گرفته بود، مقاله‌ای در این مورد به نگارش درآورد و این ایده را مطرح کرد که تقابل پیکره‌ی هنری با بازیگر زنده بر روی صحنه، قدرت بیان هنری هر دو را افزایش می‌دهد، نظریه‌ای که با ایده‌ی اَبَر-عروسک کریگ نزدیکی فراوان دارد. وی در سال ۱۹۲۸ نوشت: «اکنون در باوهاوس مرگ تئاتر را اعلام می‌کنم». بر این اساس می‌توان گفت که گسترش هنر اجرا در نیمه‌ی دوم قرن بیستم در آلمان بیشتر مدیون آثار راهگشای شلمر در باوهاوس است.

۱۹۲۳

اجرای نمایش آفرینش جهان توسط فرنان لژه

•فرنان لژه، در سال ۱۹۲۳، با استفاده از اشیاء نمایشی غول‌آسا، چوب پا و چوب دست، ماسک و سه عروسک بزرگ ۵ متری، یک قطعه‌ی نمایشی به‌نام آفرینش جهان پدید آورد. در این نمایش لژه از هنر آفریقا بهره برد و در عین حال نمایش را فرصتی دید تا به بیان وجوهی از «زیبایی شناسی ماشین» بپردازد.

۱۹۲۳

اجرای نمایش باله‌ی مکانیکی اثر کرت اشمیت

•کرت اشمیت، نقاش آلمانی، در سال ۱۹۲۳ باله‌ای مکانیکی را با همکاری اف. دبلیو. باگلر و جورج تلشر تولید کرد که در آن شخصیت‌ها، پیکره‌هایی هندسی با وجوهی فوتوریستی بودند.

۱۹۲۳

مجموعه‌ی چاپی «اپرای پیروزی بر خورشید» اثر ال لسیتسکی

• مجموعه‌ی تصاویر چاپی لیتوگرافی لیسیتسکی که در سال ۱۹۲۳ در هانوفر با عنوان پیروزی بر خورشید انتشار یافت که شامل ده تصویر از عروسک‌های طراحی شده‌ی وی بود و در آن به‌نحو درخشانی ایده‌های ابتکاری اپرایی که مالویچ (یکی از نقاشان ساختگرای روس) در سال ۱۹۱۳ به‌عنوان طراح صحنه با آن همکاری کرده بود را با ایده‌های برج تاتلین ترکیب کرد. عروسک‌ها شخصیت‌های مختلف را بازنمایی می‌کردند: «اعلام‌کننده»، «سیاح در زمان» و...آخرین عروسک این مجموعه «انسان جدید» که با گام‌های بلند به پیش، تجسمی از برج تاتلین بود که ستاره‌ها در جای چشم‌ها و یک مربع سرخ رنگ روی سینه اش قرار داشت.

۱۹۲۴

انتشار اولین بیانیه‌ی سوررئالیستی نوشته‌ی آندره برتون

• در این بیانیه آمده بود که هدف سوررئالیسم آن است که « تناقض پیشین رویا و واقعیت را در یک واقعیت مطلق، یک اَبَر-واقعیت حل کند.»

۱۹۲۶

ساخت اولین مجسمه‌های متحرک توسط الکساندر کالدر

• مجسمه‌های کالدر که دوشان آنها را «جُنبا»(۲) نامید، متشکل بود از صفحات فلزی در شکل‌های اندام‌وار متصل به ساقه‌های سیمی، که از سقف آویزان می‌شدند. کمترین تکان (یا جریان هوا) این اشیاء معلق را به حرکتی ملایم وامی‌داشت. جُنباهای کالدر از توازن کلاسیکی برخوردار بودند که آثار ماتیس و میرو را به یاد می‌آورد. [...] بعدها، کالدر نمایشی براساس سقراط اثر اریک ساتی ترتیب داد و با ساخت اشیاء نمایشی متحرک به گفته‌ی خود سعی در ایجاد «باله‌ای بدون رقصنده» داشت.

۱۹۲۶

نمایشگاه بین المللی تئاتر در نیویورک

• در سال ۱۹۲۶ طراح صحنه‌ی اتریشی فردریش کایسلر، مدرنیسم آوانگارد را با تمام قدرتش به نیویورک وارد کرد، وی با برپایی نمایشگاهی، ۱۵۴۱ نمونه از طراحی صحنه و لباس در اروپا و آمریکا، آثار تئاتری کانستراکتیو، فوتوریست، اکسپرسیونیست و باوهاوس را معرفی نمود.

۱۹۲۹

تأسیس گروه نمایش عروسکی رنگین‌کمان توسط گزا بلاتنر

• گروه تئاتر رنگین‌کمان، از سال ۱۹۲۹ و تحت سرپرستی هنرمند مجار، گزا بلاتنر، فعالیت خود را در پاریس آغاز کرد. سبک تزئینی و آوانگارد عروسک‌های این گروه با همکاری طراحانی همچون کارولی کوفان، زیگموند کلوژواری، ساندور توت، تیوادار فراید و آنتال پرین به‌دست آمد.

۱۹۳۴

هانس بلمر عکاس سوررئالیست اولین عکس‌های خود از عروسک را در ششمین شماره‌ی مینوتائورا ارائه می کند

۱۹۳۵

فعالیت نینا اِفیموا در هنر عروسکی

•نینا افیموا، نقاش پرتره و منظره‌ی روسی و ایوان افیمو، مجسمه‌ساز، در آثار خودشان از هنرهای زیبا و سنت‌های عروسکی روسیه الهام پذیرفتند. افیموا به هنر خود نام «مجسمه‌ی متحرک» داده بود و در نظرش هر دوی این کلمات ارزش برابری داشتند: یکی مهارت به‌کار رفته و زیبایی موجود در عروسک و دیگری حرکت این پیکره که به آن جان می بخشید.

۱۹۳۸

برپایی نمایشگاه بین المللی سورئالیسم

• در سال ۱۹۳۸، نمایشگاهی از آثار سوررئالیست ها زیر نظر دوشان برپا شد. بازدیدکننده‌ی نمایشگاه از راهرویی بلند می‌گذشت که در آن عروسک‌هایی از نقاشان سوررئالیست نصب شده بود. سقف تالار اصلی با ۱۲۰۰ گونی ذغال که از آن‌ها هنوز خاکه بیرون می‌ریخت آذین شده بود. وسط تالار اصلی آتش روشن کرده بودند و در گوشه‌ای یک برکه(برکه‌ای واقعی و نه ساختگی) قرار داشت که دور و برش را گیاهان واقعی پوشانده بودند و تصویر رختخوابی مرتب نشده در آن منعکس بود.

دهه ی ۱۹۴۰

شروع فعالیت های ایو ژولی به‌همراه گروه و عروسک های بداهه اش

• ایو ژولی، هنرمند فرانسوی، در دهه‌ی ۴۰ میلادی با حضور در کلوب های شبانه، نمایش هایی با استفاده از دستکش، توپ، چتر و اشیاء دیگر به‌عنوان عروسک اجرا می‌کرد. این عروسک-دستکش، عروسک-توپ، عروسک -چترها تبدیل به عروسک-خرچنگ،عروسک-ماهی و عروسک-انسان می شدند. ایو ژولی همچنین دو نوع جدید از تئاتر عروسکی یعنی تئاتر کاغذی و باله‌ی دست را نیز معرفی کرد که در آن ها هنرمند با استفاده از قطعات کاغذ و یا دو دست، توهم یک نمایش عروسکی را به‌وجود می‌آورد. ایو ژولی را می توان معرف عروسک بداهه (که بر روی صحنه می شود)، تئاتر اشیاء و تئاتر مواد که بعدها محبوبیت فراوان یافتند، دانست.

۱۹۳۰ – ۵۱

فعالیت فرد شنکنبرگر در حوزه‌ی عروسکی

• فرد شنکنبرگر سوئیسی، مهم ترین هنرمند سوررئالیست در حوزه‌ی عروسکی بود. او عروسک سنتی کاسپر را با مدلی مدرن که تحت تأثیر دوران کوبیستی پیکاسو شکل گرفته‌بود، جایگزین کرد. همچنین می توان به کاباره‌ی عروسکی وی اشاره کرد که کارهای آن کیفیتی شاعرانه و دادائیستی داشتند.

۱۹۴۰–۱۹۵۰

شروع فعالیت هنری ژرژ لافای در حوزه‌ی عروسکی

•ژرژ لافای هنرمند فرانسوی، به ایده های ذهنی بلاتنر نزدیکی بیشتری داشت تا سنت های نمایشی فرانسه. لافای خود را یک هنرمند عروسکی نمی‌دانست، بلکه خود را هنرمندی می دانست که مناسب ترین روش را برای بیان مقصود خود برمی گزیند. او در دهه ی پنجاه به خاطر نمایش‌های کاباره‌ای خود با عروسک، شی و اشکال هندسی مشهور شد. لافای نیز همچون ایو ژولی از پیشگامان تغییر در تئاتر عروسکی بود.

۱۹۵۲

ارائه ی تئاترِ مکانیکی از سوی هنرمندان باوهاوس

•در ادامه ی فعالیت های هنرمندان باوهاوس می‌توان از تئاتر مکانیکی نام برد که هری کرامر و گروهش در دهه‌ی پنجاه در آن آغاز به کار کردند. کرامر با استفاده از مواد گوناگون، به بررسی حرکت پرداخت. او اشیاء را با عناوینی همچون «یک پیکره ی کافکایی»، «اسب و شوالیه»، «هنر در آهن» و «متحرک ها» ارائه می کرد. شهرت اصلی کرامر به دلیل تئاتر مکانیکی(۱۹۵۲) و بخصوص مجسمه‌های خودرو(۳) (۱۹۵۲) بود.

۱۹۵۲

اجرای قطعه‌ی نمایشی شماره‌ی یک در کالج بلک ماونتین

• این قطعه در واقع اولین اجرای هپنینگ جان کیج بوده‌است، که از رویدادی چندجانبه با سخنرانی جان کیج، موسیقی از تئودور، طراحی رقص از کانینگم، نقاشی از رائوشنبرگ تشکیل می‌شد. این واقعه‌ی هنری اجرای چندین نمایش و رخداد هنری چندرسانه ای را در پی داشت.

۱۹۴۰–۱۹۵۰

تأسیس کریکوت ۲، تادئوش کانتور

• تادئوش کانتور از هنرمندان پیشرو لهستان، در کنار خلق آثار تجسمی، یکی از کسانی بود که به پیروی از آنتونن آرتو و آلفرد ژاری و همچنین تئاتر باوهاوس، جریان تئاتر آوانگارد را متحول ساخت. وی در دوران دانشجویی تحت تأثیر نشریه‌ی «صحنه در باوهاوس» که توسط اسکار شلمر، لازلو موهولی-ناگی و فاکارس مولنار به چاپ می‌رسید به تئاتر کانستراکتیو علاقه پیدا کرد و ایده‌ی انتزاع و تولید تئاتر بر اساس نظر شلمر - مبنی بر اینکه فرد بر روی صحنه باید تبدیل به یک پیکره‌ی هنری گردد - در آثارش در دهه های بعد حضوری ملموس داشت. کانتور نیز همانند شلمر میان تئاتر خود و تئاتر دوره گرد و سیرک، ارتباطی تنگاتنگ می دید و تئاتر خود را بر مبنای چنین نمایش هایی شکل می داد که مشخص ترین بازتاب این امر در تصمیم کانتور مبنی بر تشکیل یک گروه دوره گرد تئاتری با نام کریکوت ۲ در سال ۱۹۵۶ مشاهده می شود.

دهه ی ۱۹۶۰

جنبش فلاکسس

• جنبشی متشکل از هنرمندانی در نقاط مختلف جهان، فعالان این جنبش از پیشگامان نظریه‌ی ترکیب رشته‌ها و رسانه‌های مختلف هنری از جمله نمایش می‌باشند. ◘

منابع:

- **A History of European Puppetry**, V. ۲: The Twentieth Century.ByHenryk Jurkowski, Penny Francis. Edwin Mellen Press Ltd, ۱۹۹۸
- **American Puppet Modernism**: Essays on The Material WorldinPerformance.By John Bell. New York: Palgrave Macmillan, ۲۰۰۸
- **The Theatre of The Bauhaus**. By Melisa Trimingham.published by Routledge ۲۰۱۱. New York
- **هنر مدرنیسم**. ساندرا بکولا. ترجمه رویین پاکباز و سایرین. تهران فرهنگ معاصر ۱۳۸۷
- **هنر مدرن**. هربرت لینتن. ترجمه علی رامین. تهران نشر نی. ۱۳۸۳
- **دایرت المعارف هنر**. رویین پاکباز. تهران فرهنگ معاصر. ۱۳۸۶
- فلسفه هنر معاصر هربرت رید. ترجمه محمد تقی فرامرزی. تهران نشر نگاه ۱۳۸۷
- **مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش های هنری قرن بیستم**. ادوارد لوسی اسمیت. ترجمه علیرضا سمیع آذر. تهران نشر نظر ۱۳۸۰

-Puppets and Performing Objects in The Twentieth Century,ByJohn Bell

- **تئاتر باوهاوس**. رزی گلدبرگ. ترجمه مریم نعمت طاووس

۱. non-personal
۲.kinetic
۳.automobile sculptures

جان کیج، جشن هنر شیراز، ۱۹۷۱

هنر بینارسانه ای

جنبش هنری فلاکسس(۱) در حدود سال‌های ۱۹۶۱و۱۹۶۲ به وجود آمد و در طول این دهه رشد قابل توجهی پیدا کرد. فعالیت‌های فلاکسس در دهه‌ی ۷۰ نیز ادامه یافت. مشخصه‌ی بارز این جنبش رفتار دادائیستی پررنگی بود که از طریق تجربیات هنری در کنار فعالیت های اجتماعی و سیاسی سعی در ترویج تغییری آنارشیستی داشت. اگرچه جایگاه اصلی این جنبش آلمان بود، ولی فلاکسس را می‌توان یک جنبش آوانگارد بین المللی دانست که در مهم‌ترین شهرهای هلند، انگلیس، فرانسه، سوئیس و آمریکا فعالیت داشت. فعالان این جنبش را گروه متنوعی تشکیل می‌دادند که مهم‌ترین نقطه‌ی اشتراک آن ها علاقه شان به بداهه (خلق در لحظه)، طنز، هنر پرفورمنس و نمایش قلمداد می‌شد. اعضای فلاکسس هیچ نظریه‌ی محدود کننده ای را در هنر نمی‌پذیرفتند و به‌دنبال اهدافی کاملاً زیبایی شناسانه بودند. آن‌ها آثاری در قالب مختلط(رسانه‌های در هم آمیخته)(۲) همچون شعر-گزیده، هنرِ پستی، ارکستر سکوت و کلاژ هایی از مواد حاضرآماده همچون پوسترهای قدیمی، روزنامه و آثاری این چنین را پدید آوردند. فعالیت آنان منجر به اتفاقات و موقعیت های بسیاری شد که با نام «آکسیون »(۳) شناخته می شدند – آثاری که تعریف هنر را به چالش می کشیدند – تمرکز بر اشیاء، نمایش خیابانی یا چریکی، کنسرت های موسیقی الکترونیکی از جمله فعالیت‌هایی است که بسیاری از آن ها با آنچه در آمریکا به‌نام هپنینگ شناخته می‌شود شباهت داشت. تاثیرات این جنبش تا به امروز نیز ادامه یافته و در اجرای نمایش‌ها و پرفورمنس‌های چند رسانه‌ای و دیجیتال قابل مشاهده‌است. در میان هنرمندان شناخته شده‌ی فلاکسس می‌توان از جوزف بویز(۴) ، نم جون پایک(۵) و یوکو اونو(۶) – که به اجراهایش لقب تئاتر نئوهایکو داده‌اند – نام برد.

دیک هیگینز(۷) (۱۹۹۸–۱۹۳۸) از اعضا و پایه‌گذاران اصلی فلاکسس و همچنین تئوری‌پرداز و منتقد مطرح این جنبش محسوب می‌شود، کسی که اصطلاح هنر بینارسانه‌ای(۸) را به دنیای هنر وارد کرد و در مقاله‌ای به‌همین نام که در سال ۱۹۶۵ نوشته‌است، سعی در توضیح این مفهوم دارد، مقاله‌ای که در آن با بیانی تند به انتقاد از هنر گذشته و هنر سنتی می‌پردازد.

دیک هیگینز،ترجمه ی کیوان سررشته

با نگاه به بسیاری از بهترین آثار تولیدشده در زمان حاضر، به نظر می رسد که این آثار در جایی میان رسانه ها قرار می گیرند. این امر تصادفی نیست. مفهوم جدایی میان رسانه ها در دوره‌ی رنسانس پدید آمد. این طرز تفکر که یک نقاشی از رنگ روی بوم تشکیل شده‌است یا اینکه نباید یک مجسمه را رنگ کرد، به‌نظر خصیصه‌ی نوع خاصی از تفکر اجتماعی‌ست که به دسته بندی و جداسازی جامعه به اشرافیت با زیرمجموعه های گوناگونش، افراد اصیل بدون لقب، صنعت گران، کشاورزان، بردگان و کارگران بدون زمین می‌پردازد؛ مفهومی که در حیطه‌ی فئودال آن را زنجیره‌ی بزرگ هستی می‌نامیم. این مواجهه‌ی ذاتاً مکانیکی در طول دو انقلاب صنعتی که به‌تازگی پایان یافته‌اند جریان داشته‌است و تا دوره‌ی اتوماسیون حاضر که در واقع انقلاب صنعتی سوم محسوب می شود نیز ادامه یافته است.

با این وجود، برخلاف مسائل سیاسی، مسائل اجتماعی مشخصه‌ی زمان ما دیگر اجازه‌ی یک مواجهه‌ی طبقه مند را به ما نمی دهند. ما به سپیده دم جامعه ای بی طبقه نزدیک می شویم که در آن جداسازی مجموعه های مشخص کاملاً بی معنی‌ست. این تغییر، ارتباطی به شرق و غرب ندارد. کاسترو در مزارع نی شکر کار می کند، لیندزی، شهردار نیویورک در طول اعتصابات مترو پیاده به سر کار خود می رود و میلیونرها غذای خود را در رستوران های زنجیره ای می خورند. این شکل از پوپولیسم، گرایشی‌ست که حیطه اش روز به روز گسترش می یابد.

ما این موضوع را در مشاهده‌ی یک اثر هنری که به شکلی نالازم بر تعلق‌اش به فرمی خاص پابرجاست، می‌بینیم. ما به مشاهده‌ی نقاشی می پردازیم. بالاخره این آثار چه هستند؟ اشیایی گران قیمت و دست ساز که هدف شان تزئین دیوارهای خانه‌ی افراد ثروتمند است و یا از طریق ارائه‌ی محیطی‌شان (توسط دولت یا هنرمند) قرار است در اختیار تعداد زیادی از مردم قرار گرفته و به آن ها احساس عظمت ببخشند. ولی این آثار اجازه‌ی هیچ گونه دیالوگی را نمی دهند.

[...]صحنه‌ی خرید و فروش آثار در گالری‌ها تنها بازنمایی جهان نقاشی به عنوان یک ارگان نیست. با این وجود کاملاً برای ایده و مفهوم رسانه‌ی ناب، چه نقاشی و یا هر شی با ارزش دیگر، طبیعی (و ناگزیر) است. این شیوه‌ای ست که چنین اشیایی به‌وسیله‌ی آن بازاریابی می شوند چرا که این جهان، جهانی‌ست که این اشیا به آن تعلق دارند و با آن ارتباط برقرار می کنند. با این وجود احساس «دنیا را پس از من سیل ببره»(۹) به‌سرعت جایگزین «دولت یعنی من»(۱۰) می شود، و در واقع اگر جهان هنر والا بیش از این در جریان بود، تاکنون متوجه شده بود که سیل همین حالا هم شروع شده‌است.

چه کسی می داند سیل کی شروع شده‌است؟ دلیلی وجود ندارد که وارد جزئیات تاریخ شویم. بخشی از دلیل جذابیت اشیاء دوشان در مقابل محو شدن تدریجی صدای پیکاسو، این است که آثار دوشان در واقع جایی میان رسانه ها قرار می گیرند، چیزی بین مجسمه و چیزی دیگر در صورتی که اثر پیکاسو از همان ابتدا به عنوان یک تابلوی نقاشی شناخته می شود.

به همین ترتیب هنرمند آلمانی، جان هارتفیلد با درنوردیدن مرزهای کلاژ و عکاسی آثاری را خلق نمود که احتمالاً برترین آثار گرافیکی قرن ما هستند و بدون شک قدرتمندترین آثار هنر سیاسی تا زمان خود بوده اند.

شیء ساخته-گزیده یا حاضرآماده در یک مفهوم، بینارسانه ای محسوب می شود، چرا که پیرو رسانه‌ی خاصی نیست و معمولاً چنین چیزی را بیان می‌کند و بدین ترتیب به مکانی مابین مکان معمول رسانه‌ی هنری و رسانه‌ی زندگی اشاره دارد. با این حال امروزه چنین مکان هایی به نسبت رسانه های معمول هنر کشف نشده باقی مانده اند. برای مثال من نمی توانم از اثری نام ببرم که در میان نقاشی و کفش جای داشته باشد. نزدیک ترین موارد به این موضوع، به‌نظر مجسمه های کلاس اولدنبرگ هستند که در جایی میان مجسمه و همبرگر یا پای اسکیمویی(۱۱) قرار می گیرند. یک پای اسکیمویی اولدنبرگ شاید شبیه یک پای اسکیمویی باشد ولی نه قابل خوردن است و نه سرد. هنوز در این زمینه کارهای زیادی می توان انجام داد تا به دستاوردهای زیبایی شناسانه‌ی جدیدی دست یافت.

بخشی از دلیل جذابیت اشیاء دوشان در مقابل محو شدن تدریجی صدای پیکاسو، این است که آثار دوشان در واقع جایی میان رسانه ها قرار می گیرند، چیزی بین مجسمه و چیزی دیگر در صورتی که اثر پیکاسو از همان ابتدا به عنوان یک تابلوی نقاشی شناخته می شود.

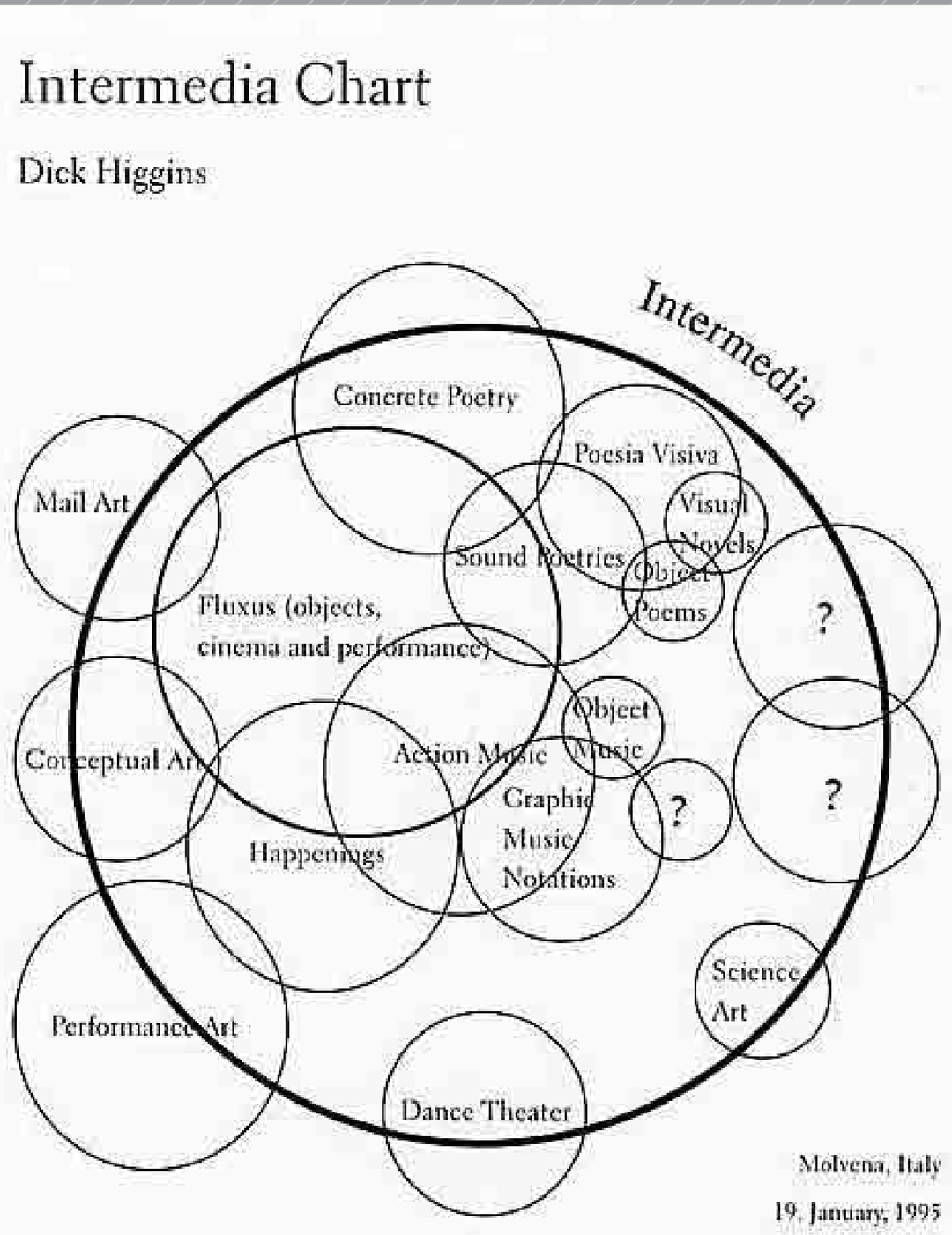
در میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۵۰ میلادی، بسیاری از نقاشان به این نتیجه رسیدند که بیان انتزاعی، که در آن زمان روش معمول بیان هنری بود، به‌طور بنیادین چیزی نامربوط است. چنین نقاشانی، افرادی همچون آلن کاپرو(۱۲) و رابرت راشنبرگ (۱۳) در آمریکا و ولف وستل(۱۴) در آلمان، به کلاژ و در مورد وستل دِکلاژ(۱۵) به معنی خلق اثر با افزودن و کاستن، جایگزین کردن و تعویض و تغییر دادن اجزای اثر تجسمی، روی آوردند. آن ها بطور فزاینده ای اشیایی نامتجانس را وارد اثر خود می کردند. راشنبرگ به ساخته های خود نام «کمباین» داده بود و تا آنجا پیش رفت که یک بز خشک شده را با لاستیکی بر گردنش و رنگ هایی پاشیده شده بر بدنش روی یکی از آثارش قرار داد. کاپرو که فردی فلسفی و بی قرارتر بود، بر رابطه‌ی میان تماشاگر و اثر به تعمق پرداخت. وی آینه هایی را بر روی آثار خود قرار می داد تا تماشاچی نیز خود حسی از درون اثر بودن داشته باشد ولی این کار به اندازه‌ی کافی برای کاپرو فیزیکال نبود، به‌همین دلیل وی کلاژهایی درست کرد که تماشاچی را در بر می گرفتند. او به این آثار نام «محیط »(۱۶) داد. در نهایت در بهار سال ۱۹۵۸، او شروع به استفاده از انسان های زنده به عنوان بخشی از کلاژ خود کرد و بر آن نام «هپنینگ » نهاد.

تئاتر قاب-صحنه‌ای یکی از نتایج برآمده از ایده‌آل‌های قرن هفدهمی در مورد نظم اجتماعی است. با این وجود از لحاظ ساختاری اختلاف بسیار اندکی میان آثار دراماتیک داونانت(۱۸) و ادوارد آلبی(۱۹) وجود دارد. مطمئناً این اختلاف به اندازه‌ی اختلاف میان ساخت پمپ یا وسائط حمل و نقل عمومی در دو دوره نیست. به‌نظر می‌رسد که تاثیرات تکنولوژیک و اجتماعیِ دو انقلاب صنعتی نخست به‌هیچ وجه وارد این حیطه نشده‌اند. درام هنوز هم به شکلی مکانیکی تقسیم‌بندی می‌شود: بازیگرانی وجود دارند، افرادی در پشت صحنه، تماشاگرانی جدا و یک متن مشخص. همچون اتفاقی که برای هیولای فرانکشتاین می‌افتد، در این شکل از تئاتر نیز پس از شروع سیر وقایع، دیگر تغییری نمی‌توان ایجاد کرد. شاید این موضوع به‌دلیل عدم توانایی این شکل تئاتری در بازتاباندن محیط اطراف خود است. با دیدگاه پوپولیستیِ ما، در زمان حاضر به‌سختی می‌توان- به‌غیر از آن چه به ما آموخته‌اند – برای این تئاتر سنتی اهمیتی قائل شد. حتی نوآوری‌های کوچک نیز چیزی بیش از صحبتی بر سر میز شام بر نمی‌انگیزند: این تئاتر به‌جای آن که مربع باشد گرد بود، در آن یکی صحنه می‌چرخید، اینجا نمایشنامه بی‌منطق و رؤیایی است (به هر حال پینتر، جی.ام.بری دوران مدرن ما است – مگر این که بکت را مستحق این افتخار بدانیم). هر سال از تعداد کسانی که به تئاترهای حرفه‌ای برادوی می‌روند کم می‌شود. نمایش‌ها احمقانه‌تر و احمقانه‌تر شده است و به‌گونه‌ای نشان از سنجش تهیه کنندگان از ذهنیت ما دارند (یا شاید این ذهنیت خود آن‌ها است که آشکار می‌شود؟). دیگر بهترین تئاترهای سنتی هم در برادوی به‌روی صحنه نمی‌روند، بلکه محل اجرای‌شان کلیسای یادبود جادسون، چند کیلومتر آن سوتر است. با این وجود، مدارس تئاتری ما هر ساله هزاران هزار متخصص اجرا و پشت‌صحنه بیرون می‌دهد که ۲۰ سال بعد شغلی برای آن‌ها وجود نخواهد داشت. آیا باید اتحادیه‌ها را مقصر بدانیم؟ یا اجاره و مالیات بر املاک را؟ البته که نه. نمایش‌هایی که با کمک هزینه در موزه‌هایی همچون مرکز لینکلن نیویورک اجرا می‌شوند بیش از آن که مخاطبانی جدید پدید آورند، مخاطبان قدیمی را مورد بازپروری قرار می‌دهند؛ چرا که رسانه‌ی این نمایش‌ها در هنجار اجتماعی جدید ما عجیب و مصنوعی به نظر می‌رسد. ما نیاز به انعطاف و جابجایی بیشتری داریم و این چیزی‌ست که تئاتر سنتی نمی‌تواند برای ما به ارمغان بیاورد. این تئاتر برای ورسای و اربابان نشسته بر صندلی بوجود آمده بود نه برای شیاطین موتوردار زنده‌ای که ۸۰۰ کیلومتر در هفته حرکت می‌کنند. صدای ورسای دیگر در گوش ما چندان بلند نیست، چرا که ما با سرعت ۱۰۰ کیلومتر در ساعت در حال حرکت هستیم.

در سمت دیگر، با شروع از مفهوم خود تئاتر، کسانی از جمله من، بر علیه متن به عنوان تسلسلی از اتفاقات، اعلان جنگ کردند. بداهه‌پردازی نیز کمکی نمی‌کرد؛ نمایشگران تنها به تقلید از یک متن می‌پرداختند. به همین دلیل بود که من زمان و توالی را چنان در نظر گرفتم که گویی می‌توانند به کلی معلق شوند، این امر نه با نادیده گرفتن آن‌ها (که کاری غیرمنطقی بود) که با جایگزین شدن تغییر به شکل سیستماتیک به‌جای آن‌ها، به‌عنوان عناصری ساختاری صورت گرفت. عدم تغییر باعث می‌شد که آثار من متوقف شوند. در ۱۹۵۸ من قطعه‌ای نوشتم به نام یک دست ورق(۲۰) که در آن اتفاقات می‌توانستند در هر زمانی و به محض پدیدار شدن نشانه‌ای از پیش تعیین شده، روی دهند. نشانه‌ها به‌وسیله‌ی نورهای رنگی بیان می‌شدند. از آن جا که می‌شد از نورهای رنگی در هر جایی که قرار داده می‌شدند استفاده کرد و عکس‌العمل خود تماشاگران نیز نشانه‌ای قلمداد می‌شد، جدایی میان نمایش و تماشاگر از میان برداشته شده بود و یک موقعیت هپنینگ – گرچه با گرایش تصویری کمتر در استفاده از محیط خود – پدید آمده بود. در همان زمان ال هنسن(۲۱) از منظر نشانه گذاری گرافیکی وارد این حیطه شد و نم جون پایک و بنجامین پترسون(۲۲) (که هر دو در آن زمان در آلمان به سر می‌بردند) به اشکال متفاوتِ موسیقی که در آن‌ها اتفاقات موسیقایی جای خود را به کنش‌هایی غیرموسیقایی می‌دادند، پرداختند.

بدین ترتیب هپنینگ به عنوان یک بینارسانه شکل گرفت، مکانی کشف نشده مابین کلاژ، موسیقی و تئاتر. این محل قانونی ندارد؛ هر اثر، رسانه و فرم خود را بر اساس نیازهای خود تعیین می‌کند. این ایده را از طریق آن چه نیست بهتر می‌توان شناخت، تا آن چه هست.

ما نیاز به انعطاف و جابجایی بیشتری داریم و این چیزی‌ست که تئاتر سنتی نمی‌تواند برای ما به ارمغان بیاورد. این تئاتر برای ورسای و اربابان نشسته بر صندلی به وجود آمده بود نه برای شیاطین موتوردار زنده‌ای که ۸۰۰ کیلومتر در هفته حرکت می‌کنند. صدای ورسای دیگر در گوش ما چندان بلند نیست، چرا که ما با سرعت ۱۰۰ کیلومتر در ساعت در حال حرکت هستیم.



با نزدیک شدن به هپنینگ، ما بار دیگر پیشرو خواهیم بود و تا زمانی که جای حرکت کافی داشته و همسایه‌ای در مسیری چند کیلومتری اطرافمان نباشد، پیشرو خواهیم ماند. البته چنین ایده‌ای برای کسانی که ذهنیتی طبقه‌بندی شده دارند، بسیار آزاردهنده خواهد بود. تایم، لایف و های پریست به‌طور مرتب و از پایان دهه‌ی پنجاه، از هنگامی که این شکل از هنر شتاب گرفت، مرگ هپنینگ را اعلام می‌کنند ولی این موضوع بیش از آن که اطلاعاتی راجع به حیات این شکل هنری بدهد، نشان از میزان آگاهی این نشریات دارد.

ما به بینارسانه در تئاتر، هنرهای تجسمی، هپنینگ و برخی ساختارهای فیزیکال اشاره کردیم. ... در این مقاله به مفهوم بینارسانه در دیگر حوزه‌ها نمی‌پردازیم. با این حال به نظر من استفاده از مفهوم بینارسانه تقریباً در تمامیِ هنرهای زیبا وجود دارد چرا که مشخصه‌ی بارز ذهنیت جدید ما ادامه‌دار بودن به جای طبقه‌مند بودن است. گونه‌هایی مشابه هپنینگ در موسیقی نیز وجود دارد، برای مثال در آثار آهنگسازان همچون فیلیپ کرنر(۲۳) و جان کیج(۲۴) که به بررسی بینارسانه‌ای موسیقی و فلسفه پرداختند یا جو جونز(۲۵) که سازهای خودنواز وی در حوزه‌ای میان موسیقی و مجسمه قرار می‌گیرند. اشعار ساخته شده‌ی امت ویلیامز(۲۶) و رابرت فیلیو(۲۷) قطعاً در بین رسانه‌های شعر و مجسمه قرار می‌گیرند. آیا می‌توان از به‌کارگیری مفهوم بینارسانه به عنوان یک جنبش بزرگ و شامل سخن گفت که در آن دادا، فوتوریسم و سوررئالیسم تنها فازهای ابتدایی بوده‌اند و زمین را برای آن چه اکنون در حال رخ دادن است آماده کرده‌اند؟ یا منطقی‌تر این است که استفاده از مفهوم بینارسانه را به‌عنوان یک نوآوری غیرقابل بازگشت تاریخی که بیشتر با توسعه‌ی موسیقی سازی شباهت دارد تا توسعه رومانتیسیم، در نظر داشت؟ ◘

1.fluxus
2.mixed-media
3.Aktions
4.Joseph Beuys
5.Nam June Paik
6.Yoko Ono
7.Dick Higgins
8.intermedia
9.After me the deluge
10.I am the State
11.Skimo Pie
12.Allan Kaprow
13.Robert Rauschenberg
14.Wolg Vostell
15.de-collage
16.Environments
17.Happening
18.Davenant
19.Albee
20.Stacked Deck
21.Al Hansen
22.Benjamin Patterson
23.Philip Corner
24.John Cage
25.Joe Jones
26.Emmet Williams
27.Robert Filliou

مصاحبه ی اختصاصی با:

پروفسور جان بل

کیوان سر رشته، عاطفه احمدی، امیر جدیدی

پروفسور جان بل در دهه‌ی هفتاد به مدت ده سال به شکل ثابت با گروه نان و عروسک همکاری کرده است . او پس از اخذ مدرک دکتری در تاریخ تئاتر از دانشگاه کلمبیا به عضویت گروه "گریت اسمال وُرکس"(۱) درآمد. وی در این گروه به عنوان نویسنده، کارگردان و بازیگر فعالیت می‌کند. بل همچنین در دانشگاه‌های نیویورک و لانگ‌آیلند به تدریس پرداخته است و هم‌اکنون در کالج امرسون به تدریس تاریخ تئاتر و هنرهای اجرایی مشغول است. او به شکل تخصصی در حوزه‌ی تاریخ تئاتر عروسکی و تئاتر اشیاء فعالیت دارد و علاوه بر همکاری با دراما ریویو در این زمینه دست به تالیفاتی نیز زده است که از آن جمله می توان به کتاب "نخی، دستکشی، سایه: یک تاریخ مدرن از عروسک" (۲) و "مدرنیسم در تئاتر عروسکی آمریکا: مقالاتی درباب جهان ماده در هنر اجرا"(۳) اشاره کرد. با توجه به موضوعات مطرح شده در این شماره از نشریه، سوالاتی را با ایشان مطرح کردیم که با دقت نظر و وسواس بسیاری به آن ها پاسخ دادند. بی تردید اگر صبر وحوصله ی ایشان نبود، امکان این مصاحبه میسر نمی گردید.

• چه دلیلی وجود داشت که در ابتدای قرن بیستم، هنرمندان تجسمی به استفاده از عروسک برای بیان مفاهیم مورد نظر خود گرایش پیدا کردند؟ آیا این اتفاق به دلیل کشف خواص پنهان موجود در عروسک توسط هنرمندان ناآشنا با این مقوله بود یا اینکه در آن دوران در ماهیت خود عروسک نیز تغییر ایجاد شد و چنین امکانی را فراهم آورد؟

من تنها می‌توانم این سوال را با توجه به تجربه‌هایی که در اروپا و آمریکا صورت گرفته است، پاسخ دهم. در طول قرن نوزدهم، هنرمندان تحت تأثیر نظریات غربی در مورد مدرنیسم، به‌طور کلی آموخته بودند که فرم‌های هنری آیینی، عامه‌پسند و غیررئالیستی را که اشکالی غیر مدرن به حساب می‌آمدند، کنار گذاشته و در عوض رئالیسم، عقل‌گرایی و "هنر والا"(۴) را به عنوان اهداف‌شان بپذیرند. اگرچه با شروع جنبش سمبولیستی، بعضی از هنرمندان غربی این نظریات را رد کردند و در عوض به اجرای غیررئالیستی، فرهنگ عامه، فرهنگ غیرغربی و "هنر توده"(۵) روی آوردند. تمامی این علاقه‌مندی‌ها ناگزیر شامل عروسک نیز می‌شد. حال چه عروسک‌هایی که از سنت‌های عامه‌پسند اروپایی ("فرهنگ توده")(۶) بودند و چه عروسک هایی که از سنت‌های آسیایی، آفریقایی و بومیان آمریکا.

• آیا پس از ورود هنرمندان رشته های هنری دیگر به حیطه ی عروسکی، تاریخ این هنر، به مسیر پیشین خود ادامه داد و تاریخی موازی (استفاده از عروسک) در دیگر هنرها پدید آمد، یا آن که بخش جدیدی به تاریخ نمایش عروسکی افزوده شد و در دل آن جای گرفت؟

سؤال خوبی‌ست، مجدداً تنها از نقطه نظر تجربه‌ی اروپایی و آمریکایی، فکر می‌کنم که به‌طور کلی میان هنرمندان عروسکی سنتی(که برای مثال به اجرای نمایش‌های پانچ و جودی، کاسپر، پتروشکا و... می‌پرداختند) و هنرمندان آموزش‌دیده و تحصیل‌کرده‌ای که از بیرون از جهان عروسک‌گردانان حرفه‌ای سنتی که غالباً پایه‌ای خانوادگی داشتند، به هنر عروسکی می‌آمدند، تفاوت زیادی وجود داشت. برای مثال در قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم در فرانسه، آلفرد ژاری به تئاتر عروسکی علاقه‌مند بود ولی او از راه هنر عروسکی زندگی‌اش را نمی‌گذارند و یک نویسنده بود. من گمان می‌کنم این هنرمندان(عموماً هنرمندان "آوانگارد")، اجباری برای گذراندن زندگی‌شان از راه عروسکی نداشتند و بنابراین در بازی با فرم و ایجاد نوآوری آزادی بیشتری داشتند. اگرچه پیوندها و ارتباطات مهمی نیز وجود داشت. ژاری یکی از نسخه‌های نمایشنامه‌های شاه اوبو(اوبو روی تپه) را برای عروسک‌گردانی دست‌کشی حرفه‌ای نوشت و همچنین عروسک‌گردانان سنتی پتروشکا در روسیه‌ی انقلابی به‌دلیل هجویه‌های سیاسی‌شان درباره‌ی سزار، توسط هنرمندان آوانگارد مورد ستایش قرار گرفتند.

هنرمندان آوانگارد به دنبال راه‌های تازه‌ای برای انجام امور بودند که لزوماً با قواعد پذیرفته‌شده‌ی هنر همخوان نبود، به همین خاطر نیز با نگاه به سنت‌های فرهنگ عامه‌ی اروپایی و همچنین فرم‌های هنری غیرغربی، شروع به ترکیب اشکال مختلف هنری کردند.همچنین، ایده‌های کلاژ و کنارهم‌گذاری اشیاء (برای مثال در سوررئالیسم) امکانات ساختاری تازه‌ای را خارج از سنت‌های کلاسیک اروپایی، برای هنرمندان فراهم کرد

• آیا می توان میان خصلت بازیگوشی در هنر پست مدرن و حضور عروسک در مسیر تاریخی هنر مدرن ارتباط مشخصی پیدا کرد؟

بعضی‌وقت‌ها چیزی که از هنر پست‌مدرن در ذهن دارم نه تنها بازیگوشانه به‌نظر نمی‌رسد که بسیار جدی‌ست! این سوال خوبی‌ست. مطمئناً هنر عروسکی سنتی همواره المان های فراوانی از بازیگوشی داشته‌است و فکر می‌کنم این موضوع باعث جذب هنرمندانی شد که آن‌ها نیز به بازیگوشی علاقه داشتند. قطعاً این موضوع در مورد پیتر شومان و تئاتر نان و عروسک و همچنین هنرمندان دهه‌ی شصت در نیویورک که هپنینگ‌ها و هنر پرفورمنس اولیه را به‌وجود آوردند (فلاکسس، جیم داین(۷) ، چارلز لادلم(۸))، صدق می‌کند. این هنرمندان، مانند هنرمندان در سال‌های اولیه‌ی قرن بیستم در اروپا، جسارت و شوخ‌طبعی عروسک‌هایی مانند پانچ را الگوی مناسبی دیدند. در بعضی مواقع، دیگر فرم‌های "فرهنگ توده" نیز الهام‌بخش این قبیل از هنرمندان بود، فرم‌هایی همچون نمایش‌های واریته و سیرک که در بسیاری از ویژگی‌هایشان با تئاتر عروسکی مشترک هستند.

•با وجود اینکه در ایران بر خلاف غرب، شاهد سیری تاریخی در تلفیق هنرها نبودیم، ولی با توجه به روند جهانی شدن و احساس نیاز در هنرمندان ایرانی، این هنرمندان آگاهانه یا ناآگاهانه به سمت استفاده تلفیقی از هنرها و همچنین وام‌گیری از سنت‌ها کشیده شده‌اند. به نظر شما چه تفاوتی میان جنس آثار هنرمندانی که بر اساس نیاز زمانه دست به خلق این آثار می‌زنند و هنرمندانی که از پیشینه ای تاریخی به این نقطه رسیده اند وجود دارد؟

به طور کلی فکر می‌کنم که تمامی هنرمندان در همه‌جا با چالش جهانی‌شدن روبرو هستند و

همچنین کم و بیش در معرض آثار دیگر هنرمندان معاصر قرار می‌گیرند. پس به این طریق، هنرمندان ایرانی نیز با چالش‌هایی یکسان با هنرمندان دیگر کشورها مواجه اند. در هر جامعه‌ای سنت‌هایی محلی، اصیل و یا بومی وجود دارند که پیش از دوران مدرن می‌زیسته‌اند و هنرمندان باید به کشف رابطه‌ی میان چنین سنت‌هایی با اشکال هنری "مدرن" تر یا پست‌مدرن که از نظر تاریخی قصد جدایی از سنت‌های عامه و کهن را داشته‌اند، بپردازند. به نظر می‌رسد که بعضی از هنرها در ابتدای قرن بیستم قصد داشته‌اند که از سنت‌های قدیمی‌تر(چه هنر والا و یا هنر توده) به نفع چیزی کاملاً جدید چشم‌پوشی کنند. اما فکر می‌کنم که امروزه حفظ چنین تفکیک‌هایی دشوارتر است و هنرمندان مجبورند که در کنار اشکال هنری مدرنیستی به فرم‌های سنتی نیز فکر کنند. گمان می‌کنم این موضوعی پیچیده باشد. هنر دیوارنگاری(گرافیتی)، رپ و هیپ‌هاپ اشکال عامه‌پسندی از هنر معاصر هستند که جزئی از فرهنگ توده محسوب می‌شوند اما در هنر والا نیز بسیار تأثیرگذارند. همچنین این هنرها (در ایالات متحده) با ریشه‌های آفریقایی و آمریکایی-لاتین پیوند دارند اما توسط تمامی المان‌های جامعه‌ی آمریکایی شهرت پیدا کرده‌اند ، به‌علاوه به همان اندازه نیز در فرهنگ جهانی شناخته شده هستند. برونو لاتور(۹) نویسنده‌ای‌ست که برای اندیشیدن به این پیوندها به کمک من می‌آید(نویسنده‌ی کتاب "ما هیچ‌وقت مدرن نبوده‌ایم"(۱۰) و کتاب‌هایی دیگر). مفهوم تئوری شبکه در نزد او راهی جالب توجه است برای فراتر رفتن از تفکیک مطلقی که مدرنیسم میان فرهنگ سنتی و فرهنگ مدرن، فرهنگ "بدوی" و مدرن و همچنین میان فرهنگ‌های اروپایی، آمریکایی، آسیایی و آفریقایی ایجاد کرده‌است. گمان می‌کنم این مسئله دارای اهمیت بسیاری‌ست که به کار لاتور با توجه به ذات هنر و فرهنگ در ۲۰۰سال گذشته اندیشیده شود.

بعضی‌وقت‌ها چیزی که از هنر پست‌مدرن در ذهن دارم نه تنها بازیگوشانه به‌نظر نمی‌رسد که بسیار جدی‌ست! این سوال خوبی‌ست. مطمئناً هنر عروسکی سنتی همواره المان‌های فراوانی از بازیگوشی داشته‌است و فکر می‌کنم این موضوع باعث جذب هنرمندانی شد که آن‌ها نیز به بازیگوشی علاقه داشتند. قطعاً این موضوع در مورد پیتر شومان و تئاتر نان و عروسک و همچنین هنرمندان دهه‌ی شصت در نیویورک که هپنینگ‌ها و هنر پرفورمنس اولیه را به‌وجود آوردند (فلاکسس، جیم داین ، چارلز لادلم)، صدق می کند.

• و اگر در اینجا به طور مشخص پروسه‌ی هنر تلفیقی مدنظر باشد، چطور می توان آن را بررسی کرد؟

در قرن نوزدهم و بیستم در اروپا رشته‌های پذیرفته‌شده‌ی هنر شامل نمایش، نقاشی، مجسمه‌سازی، موسیقی و رقص "کلاسیک" شده بودند، به این مفهوم که اجتماع، منتقدین، پژوهشگران و همچنین خودِ هنرمندان، کم و بیش بر سر قواعد زیبایی‌شناسانه‌ی قابل اطلاق به این رشته‌ها، توافق داشتند. نظریاتِ عموماً پذیرفته شده‌ای در مورد این‌که به طور دقیق نمایش، هنرهای تجسمی و موسیقی چه تعریفی دارند، وجود داشت و از آفرینندگان این هنرها انتظار می‌رفت که از این دستورالعمل‌ها و قواعد پیروی کنند. این اصول زیبایی‌شناسانه براساس اشکال کلاسیک هنر یونان و روم، الگوهای رنسانس و نمونه‌های متعدد هنرِ "معتبر"(۱۱) که در قرن‌های گذشته در اروپا وجود داشت، شکل گرفته بود. اصولی که تا حد زیادی در ناآگاهی نسبت به بسیاری از هنرهای آسیایی، آفریقایی و آمریکایی ایجاد شده بود. در کشورهای اروپایی، عموماً هنر "فرهنگ-والا" نسبت به هنر "فرهنگ توده" و به‌طور کلی نسبت به اشکال هنری دیگر نقاط جهان، برتر شمرده می‌شد. این دیدگاه‌ها توسط مقاصد استعماری کشورهای اروپایی (وهمچنین آمریکا) که تاحدودی در آن‌ها حس حکمرانی بر جهان را به‌وجود می‌آورد، تقویت می‌شد. البته، برای مثال اگر به دوران رمانتیک در اوایل قرن نوزدهم بازگردیم، می‌بینیم که بعضی از هنرمندان مانند ویلیام بلیک، علاقه‌مند به پیروی از قواعد هنرِ پذیرفته شده نبودند و در پایان قرن نوزدهم، با شروع جنبش سمبولیستی، برخی هنرمندان آغاز به خلق آثاری در زمینه‌های موسیقی، اجرا و ادبیات کردند که به‌طور مشخص قصد داشت تا شکستی در تقابل با قواعد پذیرفته شده‌ی فرهنگ والا در هنر، ایجاد کند. **این هنرمندان مخالف و دگراندیش به میزان زیادی به مقابله با انگاره‌های رئالیسم که از زمان رنسانس در اروپا در حال پیشروی بود، برخاستند. رئالیسم، بیش از همه نشانگر عقلانیت و توسعه است و به طور مشخص، معرف جامعه‌ای‌ست که کاملاً بر خود و جهان اطرافش کنترل و احاطه دارد. ریچارد واگنر زمانی که نظریاتش در رابطه با "هنر تام"(۱۲) -که برای او اپرا بود- را تدوین می‌کرد، خواستار شکلی تلفیقی از هنر بود. نظریه‌ی "هنر تام" واگنر دربرگیرنده‌ی موسیقی، بازیگری، ادبیات نمایشی، نقاشی و مجسمه‌سازی بود که تمامی آن‌ها می‌بایست در ساختاری نظام‌مند برای نمایاندن ریشه‌های اساطیری و ایدئولوژی‌های معاصر فرهنگ اروپایی – و در این مورد آلمانی – به شکلی مؤثر و کنترل‌شده، عمل کنند.** شکل دیگری از هنر تلفیقی زمانی ظهور پیدا کرد که سمبولیست‌ها، فوتوریست‌ها، دادائیست‌ها، اکسپرسیونیست‌ها، کانستراکتیویست‌ها و دیگر هنرمندان، اشکال هنری را بدون توجه به اصول هنر والا و غالباً در مخالفت با آن، در کنار هم قرار دادند . من گمان می‌کنم در رابطه با این فعالیت‌ها سه چیز دارای اهمیت بود:

۱.کشف دوباره‌ی هنر عامه‌ی اروپایی(یعنی فرهنگ توده) که شامل تئاتر عامه‌پسند، نمایش‌های واریته، آیین‌ها، اجرا با ماسک و تئاتر عروسکی می‌شد.

۲.شناخت رو به رشد از هنر آسیایی، آفریقایی، بومیان آمریکا و دیگر سنت‌های هنری که نخست موضوعی برای علاقه‌مندی‌های انسان‌شناسی بود ولی سپس بر هنر غربی تأثیرگذار شد.

۳.تلاش برای درک ماهیت ماشین‌های مدرن، چگونگی عملکردشان و این‌که چطور می‌توان از آن‌ها در اجرا بهره برد. به عنوان مثال می‌توان از اجراهای فوتوریستی و یا شیفتگی نسبت به سایبُرگ‌ها(۱۳) نام برد. هنرمندان آوانگارد به دنبال راه‌های تازه‌ای برای انجام امور بودند که لزوماً با قواعدِ پذیرفته‌شده‌ی هنر همخوان نبود، به همین خاطر نیز با نگاه به سنت‌های فرهنگ عامه‌ی اروپایی و همچنین فرم‌های هنری غیرغربی، شروع به ترکیب اشکال مختلف هنری کردند.همچنین، ایده‌های کلاژ و کنارهم‌گذاری اشیاء (برای مثال در سوررئالیسم) امکانات ساختاری تازه‌ای را خارج از سنت‌های کلاسیک اروپایی، برای هنرمندان فراهم کرد، سنت‌هایی که در آن‌ها تمامی عناصر مختلفِ یک اثر هنری، به این منظور طراحی شده‌اند که در معنایی روشن، به شکلی یکپارچه با یکدیگر ترکیب شوند. برای مثال در همین زمان است که برشت درباره ی نمایش‌هایی صحبت می‌کند که در آن، عناصر مختلف و متعدد نمایش به شکل کامل به‌همراه تفاوت‌هایشان نمایش داده می‌شوند، بی‌آنکه تلاشی برای پنهان کردن مجاورت این عناصر صورت بگیرد.

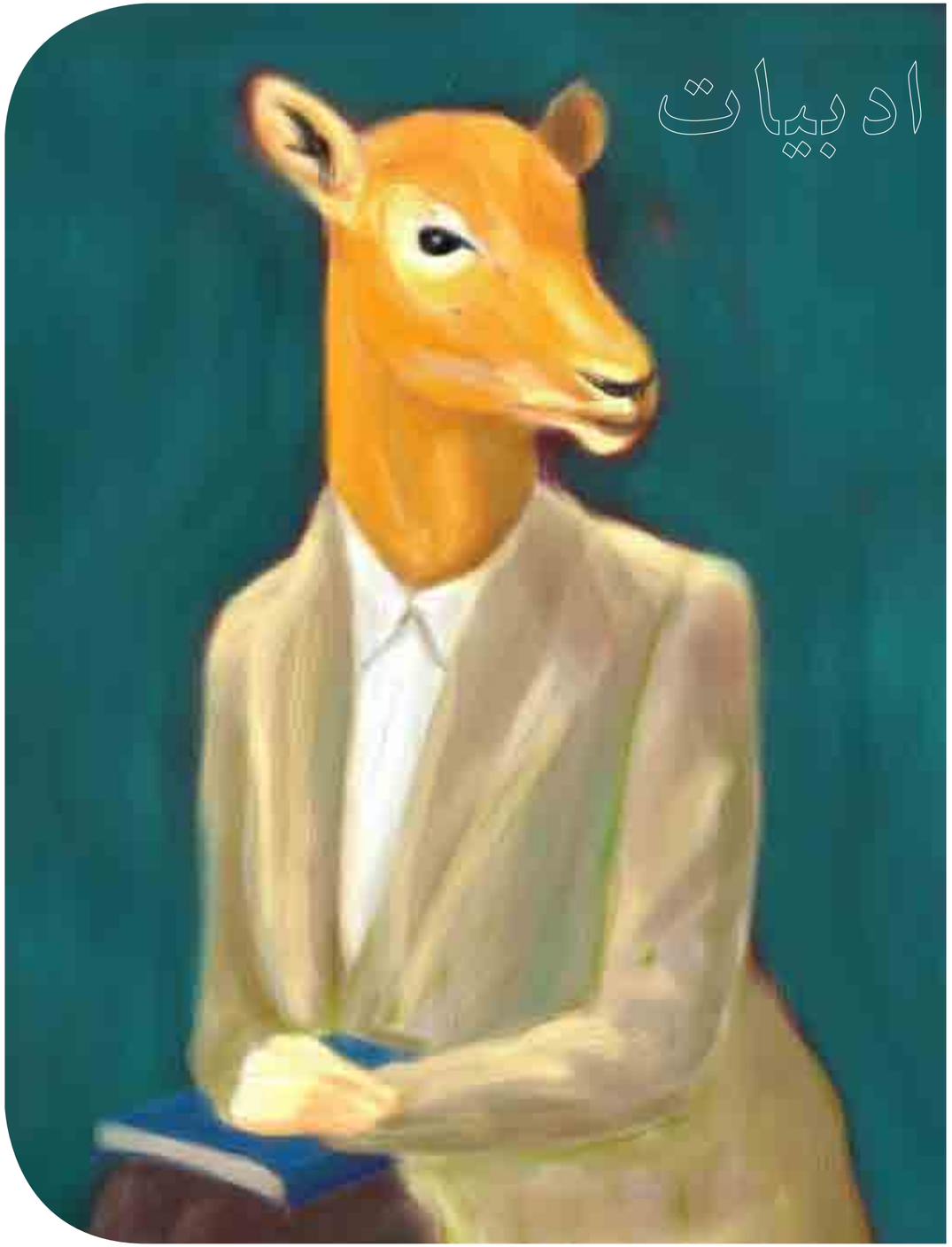
به بیانی دیگر، هنرمندان اروپایی مدرن در اوایل قرن بیستم، مانند واگنر در قرن نوزدهم به ترکیب اشکال مختلف هنر علاقه نشان دادند. ولی اگرچه خواسته‌ی واگنر این بود که این اشکال هنری را در ساختارهایی یکپارچه کنارهم قرار دهد که نیروی‌شان بسته به تلفیق کامل و وحدت طرح و مضمون بود، هنرمندان آوانگارد در قرن بیستم به دنبال این بودند که اجازه دهند تفاوت‌های اشکال هنری ترکیب‌شده با یکدیگر نمایش داده‌شود و به همین‌خاطر است که شاهد فوتوکلاژهای هانا هوه(۱۴) و جان هارتفیلد ، تئاتر-طراحی‌های(۱۵) برشت و اجراهای دادائیستی در میان دیگر آثار هستیم.

اندیشه‌های برونو لاتور درباب مدرنیسم در کتاب ما هیچ‌وقت مدرن نبوده‌ایم در این زمینه نیز به کمک من می‌آید چرا که قصد دارد از تفکر مدرنیستی(اروپایی) که در قرن ۱۷ شروع به گسترش کرد، فراتر رود، تفکری که می‌گفت تفاوت‌ها و جدایی‌های بسیاری میان فرهنگ‌های "مدرن" و "بدوی" و یا "غیرمتمدن" وجود دارد. او به این نظریه می‌پردازد که وضعیت کنونی ما در بهترین حالت به عنوان سلسله شبکه‌هایی از انسان‌ها و اشیاء قابل درک است که نیاز به نظامی طبقه‌مند ندارند، نظامی که در آن برای مثال عناصر "مدرن" و " پیشرفته از لحاظ تکنولوژیکی " در جایگاهی بالاتر از فرم‌های به تعبیری بومی و غیرغربی قرار می‌گیرند. ■

برای مثال اگر به دوران رمانتیک در اوایل قرن نوزدهم بازگردیم، می‌بینیم که بعضی از هنرمندان مانند ویلیام بلیک، علاقه‌مند به پیروی از قواعد هنر پذیرفته شده نبودند و در پایان قرن نوزدهم، با شروع جنبش سمبولیستی، برخی هنرمندان آغاز به خلق آثاری در زمینه‌های موسیقی، اجرا و ادبیات کردند که به‌طور مشخص قصد داشت تا شکستی در تقابل با قواعد پذیرفته شده‌ی فرهنگ والا در هنر، ایجاد کند.

1. Great Small Works
2. Strings, Hands, Shadows: A Modern Puppet History
3. American Puppet Modernism: Essays on the Material World in Performance
4. High Art
5. Low Art
6. Low Culture
7. Jim Dine
8. Charles Ludlam
9. Bruno Latour
10. We Have Never Been Modern
11. Good Art
12. Gesamtkunstwerk (Total Art)
13. Cyborgs
14. Hannah Hoch
15. Designing Theatre

و



برونو یاسیه نسکی(۱)، نمایشنامه ی مجلس رقص مانکن ها

برونو یاسیه‌نسکی شاعر و نمایشنامه‌نویس لهستانی، یکی از مهم‌ترین هنرمندان مدرنیسم و از پیشگامان فوتوریسم در لهستان به حساب می‌آید. در حال حاضر هر ساله جشنواره‌ای فوتوریستی به نام او در لهستان برگزار می‌گردد. یاسنه‌سکی نمایشنامه‌ی آوانگارد مجلس رقص مانکن ها(۲) را در سال ۱۹۳۰ به رشته‌ی تحریر درآورد. این نمایشنامه جدا از تمام ویژگی های بحث برانگیزش از آن حیث برای مان اهمیت می یابد که یاسیه نسکی در این اثر دست به انتخاب شخصیت های بی جان زده است. سابقه ی تاریخی این حضور به دهه ی ۱۸۸۰ برمی گردد که تا اوایل دهه ی ۱۹۲۰ نیز ادامه داشته ست در این دوره تعداد بی سابقه ای متون ادبی به نگارش درآمد که در آن ما شاهد ظهور شخصیت های عروسکی فراوانی در ادبیات وادبیات نمایشی هستیم شاید آشناترین مثال برا یمان شخصیت به یاد ماندنی پینو کیو باشد. در شماره های بعدی نمونه های دیگری از این متون بررسی خواهد شد.

بازهم یک دروغ دوگانه نزدیک ترین چیزی ست که از حقیقت در اختیار ماست

او/آن، آن/او

آلبرت فینگولد(۳)، ترجمه ی الهه جدیدی

مرد بی اجازه وارد مجلس رقص مانکن ها می شود؛ مرد سرش را از دست می دهد؛ مانکن سر را گرفته و جای مرد را در مجلس رقص انسانی می گیرد؛ او (یا آن) باعث هرج و مرج و رسوایی می گردد، در دوئلی شرکت می کند، در لحظه ی نهایی از پنجره بیرون می پرد، سر را به صاحب اصلی اش بازگردانده و او را در جلوی اسلحه ی رقبا تنها می گذارد.

اینکه "مجلس رقص مانکن ها"را تا چه حد می توان یک نمایش نامه ی کلاسیک آوانگارد نامید، و اینکه آیااصلاً این نمایش-نامه در این حوزه قرار می گیرد یا خیر، موضوعی ست که هنوز تاریخ دانان تئاتر در مورد آن به توافق نرسیده اند. تا جایی که به دسته بندی ادبی مربوط می شود، این اثر یک اثر متغیر(۴) است:متغیر از آن جهت که، با وجودی که در ظاهر یک اثر آوانگارد باقی می ماند، ولی – شاید در نتیجه ی تأثیر ی فرمالیستی– دارای یک ترکیب مستحکم، و شاید حتی نئوکلاسیک، نیز می باشد. به بیانی دیگر، این نمایشنامه، اثری ست که منطق دراماتیک آن، توسط بنیان ابزوردش، تشدید و حمایت می گردد. در اینجا ما با چه چیزی روبرو هستیم؟ اگر بخواهیم نقشه و اسکلت بندی اثر را خلاصه کنیم، می توان گفت: مرد بی اجازه وارد مجلس رقص مانکن ها می شود؛ مرد سرش را از دست می دهد؛ مانکن سر را گرفته و جای مرد را در مجلس رقص انسانی می گیرد؛ او (یا آن) باعث هرج و مرج و رسوایی می گردد، در دوئلی شرکت می کند، در لحظه ی نهایی از پنجره بیرون می پرد، سر را به صاحب اصلی اش بازگردانده و او را در جلوی اسلحه ی رقبا تنها می گذارد. این پیرنگ، که به راحتی در قالب سه پرده ای جای می گیرد، بر طبق منطق توقف ناپذیرش ، به سرعت پیش می رود؛ از میان بازگشت های هجوآمیزش، به نرمی ولی در نظر ما همواره در یک راستا: آنجا و باز اینجا، می رقصد. این رفت و آمدها همچون قدم هایی در رقصی مذهبی هستند که، از برخی جهات، در هنگام آغاز خود، رقص را به پایان برده اند. در واقع هم، هنگامی که سر مرد بریده می شود – یا دقیق تر بگوییم از روی گردنش قیچی می شود، و ما در طی زمان، مطمئن می شویم که هیچ آسیب جدی جسمانی وارد نگشته است –شاید دیگر آماده شده باشیم تا هرگونه پیشآمد، زوجیت و دوگانگی را همچون یک تمرین ذهنی، پذیرا باشیم. و همین مراعات نظیر شدید، که پس از دفعات معینی تکرار، حالتی زنده و شیطانی به خود می گیرد، باعث می شود ما دچار پذیرش یکنواختی خلسه مانند نمایش(که ثابت می شود الزاماً عنصر متضادی نیست)، و قابل پیش بینی بودن حالت ایستایی معشوقه ی سوسیالیست(۵) و همسر کمونیست(۶) ، که همان حالت مانکن وار را به خود می گیرند، نشویم. شیء مصنوع در این نمایش، با تکثیر به میزان مناسب و صیقل خوردن کافی، تهی بودن سوژه را در بنیان خود، نمایان می سازد. منطق یاسیه نسکی، «روش مندی در دیوانگی اش»، روشن و روشن تر می گردد: او بر روی یک ابزار شرط بسته است، ولی این ابزاری ست با در برداشتن گروتسک دقیق و برآمده از پایه ای مستحکم، که حتی اگر آن را بیش از حد ساختگی بدانیم، آن چنان مشغول بیرون کشیدن آخرین قطرات کنایه از آن خواهیم بود که بخواهیم به ساختگی بودن و موضوعاتی از این دست توجه کنیم. از این منظر – و نه منظر محدود هجو سیاسی – است که می توان نمایش نامه را یک اثر واقعاً «خرابکارانه» دانست: نه تنها شخصیت ها – انسان و غیر انسان، هر دو– که ما نیز به عنوان خواننده و تماشاگر، در همین رقص مرگ درگیر و گرفتار شده ایم. «خودکاری »(۷) واگیردار گشته و این ما انسان ها (اشیا؟) هستیم که این ویروس را گرفته ایم.

دقیقاً به همین دلیل است که نمایش با مقاومت هایی روبه رو شد: این اثر به سادگی، از لحاظ زیبایی شناسی بیش از آن تاثیرگذار است که بتوان تأکیدی اخلاقی یا سیاسی در آن یافت. به همین دلیل است که در واقع در آخرین چرخش کنایی، آخرین خنده از آن همان بوروکراسی مانکن واری که یاسیه نسکی به نمایش می گذاشت (نه تنها به شکل کاپیتالیستی اش که در تجسم استالینیستی اش نیز) بود که وی را در یک روز، دستگیر ، محاکمه و اعدام کرد. واضح است که اگر یاسیه نسکی نمایش نامه ی خود را درحدی کاریکاتوروار، تبلیغاتی یا جدلی نگه می داشت، داستان فرق می کرد: چنین آثار تک بعدی ای به ندرت حرکتی بومرنگی [که هم به خود باز گردند و هم قابلیت آسیب رسانی داشته باشند] دارند. به همین شکل، اگر این اثر به شیوه ی هربرت ولز، اثری ناکجاآبادی() بود که به موضوع شورش ماشین ها می پرداخت، یا اگر از نوع تمثیلی پنهان بود، احتمالاً می توانست جان سالم بدر ببرد. ولی مشکل آن جا است که شیوه ی مواجهه ی یاسیه نسکی با رابطه ی انسان-ماشین، نزدیک به جهان کافکا و شولز است. بدون شک اولین هدف هجو در مورد او، جهان بورژوای غرب است – جهانی شکارگر، بدبین و غیرانسانی؛ بدون شک، ماجرا در پاریس، شهری که وی در رمان سال ۱۹۲۸ خود " پاریس را می سوزانم" به آن

حمله کرده بود، می گذرد. ولی این موضوع «اتفاق افتاده» است. چرا که همان طور که پاریس را می سوزانم در پاسخ به " مسکو را می سوزانم" پل موراند، شکل گرفته بود–دقیقاً به همین دلیل گرچه در مخالفت و تقابل با آن بود–؛ ولی برآمده از همان بافت جدلی بود و در نتیجه بدون هیچ گونه آسیب جدی به اساس حرکت، اساساً می توان پاریس را با مسکو و کاپیتالیست ها را با کمونیست ها، جایگزین ساخت. سیستم بوروکراتیک که عروسک گردانی اش دیگرمشخصه ی بارزش شده، دارای حق شهروندی بین المللی می باشد: حتی رابطه های در ظاهر متضاد و متخاصم نیز در نهایت قابل جابه جا شدن(۹) با یکدیگر هستند. همین خاصیت جابه جاشدن، –یا جایگزینی(۱۰)، واژه‌ای که پروفسور گرولد در ترجمه ی انگلیسی خود به کار برده است – می باشد که رابطه ی انسان– مانکن را شکل می دهد (نکته ی جالب، در چیدمان حروف در دو واژه ی Man و Mannequin در زبان انگلیسی است که رابطه ی دوگانه ی جدیدی را که در زبان اصلی روسی chelovek و maneken وجود نداشت، به وجود می آورد).بازهم قابلیت های هنری یاسیه نسکی است که به او کمک می کند در دام کلیشه های ادبیات ناکجاآبادی پسارمانتیک که به ارائه ی تفسیری یک طرفه از تم انسان–ماشین می پردازند، نیافتد. طبق سنتی که به افسانه های گولم(۱۱) باز می گردد، ماشین خودکار ساخته می شود تا کلیشه های انسانی «دیگرگونگی »(۱۲)، «هیولا گونگی» و «پَستی» را در خود فرو برد. سپس، در فرانکشتاین شلی، این خصوصیات با احساسات انسانی ترکیب شده و هویت تراژیک «موجود» و ترفیع نسبی آن به درجه ی انسانی را باعث می شوند. این روند در نهایت خود به یک موقعیت واژگونه خواهد انجامید که در آن انسان است که پست تر و خفیف تر از ساخته ی شریف خود به نظر خواهد رسید. بدین ترتیب، چه با انسان وارگی و چه برعکس با شی وارگی روبرو باشیم، روند موجود روندی یکطرفه است؛ انسان و ماشین در وضعیتی نابرابر به یکدیگر متصل هستند. اما یاسیه نسکی در نقطه مقابل، این دو را برابر با هم قرار می دهد: او یک سطح نوین از اتصال میان انسان و ماشین را به وجود می آورد: یک مانکن، نه برگرفته از انسان(هرچند در ابتدا خلق شده توسط او) است و نه ساخته شده تا از او پیشی گرفته و یا جایگزین او شود (گرچه می توانیم از اصطلاحات «جای او را گرفته» و «تصرف کرده» به عنوان ملزومات پیرنگ استفاده کنیم) چرا که او در یک بازی ابزورد با انسان درگیر می شود که در آن هر دو تبدیل به مهره هایی صرف می شوند. حتی پیرنگ هم چیزی بیش از یک مهره نیست، چرا که به شکلی متوالی بر ضد پیشرفتی که به آن اشاره دارد عمل می کند. برای مثال، ما شاهد نوعی تنش جوشان در پرده ی اول هستیم، آنجا که مانکن ها در خفا و به شکل شب والپورگیس می رقصند و با یکدیگر از شکایت های شان از اربابان شان می گویند. با همه ی این ها هیچ درگیری، توطئه، یا نقشه ای برای انقلاب و شورش وجود ندارد؛ به طرزی طعنه آمیز این اعتصاب کارگران، یعنی انسان هاست و نه مانکن ها که به آن ها اجازه داده است چنین مجلس رقصی را برپا کنند. در مورد مانکن ها این نکته آشکار می شود که تنها چیزی که آن ها می خواهند حفظ وضع(۱۳) موجود است: مانکن زن شماره ی ۲ نگران است که اعتصاب به پایان رسیده باشد، و مانکن مرد شماره ی ۲ به او پیشنهاد می دهد که «از لحظه لذت ببرد». در یک چرخش معمول زبانی، او/آن قبول می کند که آن ها «به این وضعیت وابسته اند» ولی می گوید که در صورتی که برای فرار از این وضع یک انسان را بکشند، «تا ابد به زمین میخ خواهند شد». و بدین ترتیب اشکال معمول دیالوگ در موازات تهی بودن صحبت های معمول انسان ها در سالن ها، با مباحثی همچون علاقه به تفریحات و توجه به ظواهر، لباس و شایعه و غیبت، قرار می گیرند. البته با توجه به طعنه ی ساختاری دراماتیک،همه ی چرخش های دراماتیکِ کوچک تر شروع به تکثیر و ارجاع به خود می کنند. بدین ترتیب بررسی مانکن شماره ی ۶ از انسان ها وی را به این نتیجه می رساند که «آن ها همگی کپی هایی بی ارزش از روی تصویر ما هستند». با همه ی این ها، نکاتی که وی در مورد پوشش و رفتار می گوید چندان هم واکنش بدی برنمی انگیزند: «این موجودات عجیب شاگردان شان را مجبور می کنند که در طول شب کار کنند و از تکه های پنبه برای پوشاندن نقایص شان و نزدیک کردن پیکرشان به چیزی شبیه پیکر ما استفاده می کنند». پارودی پنهان تئوری ارسطویی مبنی بر تقلید، در این جملات با پارودی آشکارتر نقد اجتماعی برخورد دارد و تناقض نهایی در آن جا به وجود می آید که در این برخورد، معانی تقریباً یکدیگر را خنثی می کنند. طی طی یک بازگشت دوگانه، مانکن ها در آن واحد هم محق هستند و هم نیستند: آن ها در آن واحد از نظر ارتکاب به اعمال پلید انسانی، هم گناهکار و هم معصوم هستند. در نهایت کاربرد آن ها به عنوان ابزاری برای شورش از طریق آن چه فرمالیست–های روسی «بیگانه سازی »(۱۴) و علی الخصوص آن چه باختین بعدها «کارناوالیزاسیون »(۱۵) نامید، می باشد.

با نگاه به آن چه که در نهایت پس از وقوع تعویض و جازدن مانکن به جای پیشوا رخ می دهد، نکات جالبی را در می یابیم. واضح است که کسی متوجه عمل تعویض نشده است. بازهم در همین جاست که یاسیه نسکی از شیوه های مشابه دراماتیک در پیرنگ های مربوط به «تصاحب» فاصله می گیرد. برای مثال در فیلم متروپولیس فریتز لانگ، رباتی که خود را به جای ماریا جا زده، تنها تا نقطه ای مشخص می تواند این موضوع را پنهان نگه دارد: او افراد کارگر را فریب می دهد ولی موفق به فریب فردر نمی شود و این فردر است که فریاد می زند: «تو ماریا نیستی! او از خشونت حرف نمی زد، حرف او صلح بود!» حضور یک نشانه ی آشکارکننده، وابسته به شناخت (فردر) از تفاوت های رفتاری و ایدئولوژیک میان ماریا و نسخه رباتیکش است: دومی(ربات) برنامه ریزی شده تا فقط با سر و دستانش و بدون استفاده از «میانجی قلبش» کار کند. در مجلس رقص مانکن ها با چنین نشانه های آشکارکننده ای روبرو نیستیم: مانکن ما اگر می خواست به راحتی می توانست به فریب خود ادامه دهد: هیچ چیز، حتی خراب شدن نقشه های مربوط به رشوه و دلفریبی دوگانه و نه حتی اعتراضات دیوانه وار پیشوای سربریده، به نظر نمی توانستند ایمان هیچ کس را نسبت به او/آن به عنوان نماینده ی حقیقی قدرت، دستخوش آسیب کنند. بایستی خود مانکن دست به کار شود تا راز فاش گردد و سر به صاحب اصلی اش بازگردانده شود و وضعیت مشخص گردد: ولی بلافاصله وضعیت موجود، با اعلام اینکه دوئل باید بر طبق روال گذشته برگزار گردد، تثبیتی دوباره می یابد. بدین ترتیب نه تنها سر پیشوا، همان طور که مانکن مرد شماره ی ۶ می گوید، چیزی بیش از یک «کدوحلوایی خالی بی شکل» که به عنوان «پایه ای برای کلاه های مسخره ی شعبده بازی» استفاده می شود، نیست؛ بلکه– و این نکته ی مهمی ست – در طول زمان مشخص می شود که قلب هم چندان عنصر مهمی نیست. جهانی که به ما ارائه شده در واقع جهانی گوگولی(۱۶) است که در آن تفاوتی میان صورت و ماسک وجود ندارد و تنها چیزی که این جابجایی های مکرر آشکار می کنند، لایه ی یکی مانده به آخر در فرایند ناشناس شدن است. تفاوت در اینجا در این است که برخلاف جایجایی های کم سر و صدای گوگولی، ما با هندسه ی یاسیه نسکی و سبک پلاکارد مانندش روبروییم.

استفاده ی یاسیه نسکی از گروتسک بر دو سطح تصویری و زبانی متمرکز است. در سطح اول، موتیف سربریدن، که در ابتدا بسیار آزاردهنده است، با خنده ای به کنار رانده می شود ولی با نزدیک شدن به حیطه ی فارس و اسلپ استیک، شکلی جدی تر به خود می گیرد. عناصر اسکاتولوژیکال و پورنوگرافیک نیز، با توصیف صحنه های متقارن رقص انجلیک و سولانگبرای پیشوا، به شکلی که انگیزه های عمل گرایانه و سودجویانه ی آن ها را آشکار می کند، به خشن کردن لبه های اثر کمک زیادی می کنند. آن چه در اینجا اهمیت دارد، عدم حضور هرگونه اروتیسیسم و ابتذال موجود در بدن مانکن وار و «چیزوارگی اش» است. بدین ترتیب به سختی می توانیم این صحنه های دوگانه برهنگی را ظهور عناصر پَست بدنی که باختین در هزلیات منیپی(۱۷) ، چیزی که وی ریشه اش را در آثار رابله یافته، دانست. یک خرابکاری ایدئولوژیکی که آن گونه که وی می گوید، بدن سعی در دستیابی به آن دارد، هرگز اتفاق نمی افتد؛ به جای این اتفاق، انفجار بی صدایی وجود دارد که خود را خفه می کند.

در لایه ی زبانی، یاسیه نسکی، طبیعت نارس الگوهای زبانی را چه در مانکن ها و چه در انسان ها آشکار می کند. جملات را نیز همچون بدن ها و سرها می توان با یکدیگر جابه جا کرد و آن ها نیز، از معانی و موضوعشان بریده می شوند. هم همسر و هم معشوقه، طبق گفته ی سولانگ، «تجملاتی گران قیمت» هستند و چک های هزینه هایشان توسط شوهر و عاشق پرداخت می شود. اینکه سولانگ از پیشوا بخواهد

این روند در نهایت خود به یک موقعیت واژگونه خواهد انجامید که در آن انسان است که پست تر و ضعیف تر از ساخته ی شریف خود به نظر خواهد رسید. بدین ترتیب، چه با انسان وارگی و چه برعکس با شی وارگی روبرو باشیم، روند موجود روندی یکطرفه است؛ انسان و ماشین در وضعیتی نابرابر به یکدیگر متصل هستند. اما یاسیه نسکی در نقطه مقابل، این دو را برابر با هم قرار می دهد: او یک سطح نوین از اتصال میان انسان و ماشین را به وجود می آورد: یک مانکن، نه برگرفته از انسان(هرچند در ابتدا خلق شده توسط او) است و نه ساخته شده تا از او پیشی گرفته و یا جایگزین او شود (گرچه می توانیم از اصطلاحات «جای او را گرفته» و «تصرف کرده» به عنوان ملزومات پیرنگ استفاده کنیم) چرا که او در یک بازی ابزورد با انسان درگیر می شود که در آن هر دو تبدیل به مهره هایی صرف می شوند.

بررسی مانکن شماره‌ی ۶ از انسان‌ها وی را به این نتیجه می‌رساند که «آن‌ها همگی کپی‌هایی بی‌ارزش از روی تصویر ما هستند». با همه‌ی این‌ها، نکاتی که وی در مورد پوشش و رفتار می‌گوید چندان هم واکنش بدی برنمی‌انگیزند: «این موجودات عجیب شاگردان‌شان را مجبور می‌کنند که در طول شب کار کنند و از تکه‌های پنبه برای پوشاندن نقایص‌شان و نزدیک کردن پیکرشان به چیزی شبیه پیکر ما استفاده می‌کنند».

جلوی حمله‌ای گرفته شود و یا وی را به آن تشویق کند، برای سولانگ فرقی ندارد، چرا که تنها نیروی پیشرانه‌ی وی، نفس خودش است: «برعکس؟ باشه، بذار برعکس شه!» – این حرفی‌ست که وی وقتی دستورات را قاطی می‌کند به زبان می‌آورد. خودِ مانکن-پیشوا هم تنها در ابتدای سخنرانی‌اش، زمانی که فقط می‌تواند از تک سیلاب‌ها استفاده کند است که احساس می‌کند مورد خیانت واقع شده‌است؛ ولی جلوتر، هنگامی که این تک سیلاب‌ها برای کارکردهای مکانیکی وی مناسب به نظر می‌آیند، او در نقش رها شده، از بازی لذت برده و از سبک سری که ماشین بوروکراتیک در اختیار وی قرار داده ذوق می‌کند. علاوه بر این، او به گفته‌ی لواسین «خصوصیات یک سیاست‌مدار بزرگ» را نشان می‌دهد – یک دروغ بزرگ دیگر از لواسین که تنها خوشحال است که تازه چک خود را به پیشوا داده، ولی این دروغ، حرفی انحرافی درباره‌ی طبیعت پیشوایی نیز در خود دارد. بازهم یک دروغ دوگانه نزدیک‌ترین چیزی‌ست که از حقیقت در اختیار ماست.

ابهام موجود در پایان نمایش، آخرین ضربه‌ی کنایی است. به ما گفته نمی‌شود که آیا مانکن موفق به فرارشده است و آیا پشیوا جان سالم به دربرده‌است یا خیر. تا اینجا دیگر برای ما واضح شده‌است که اهمیت سرنوشت افراد نیز خیالی واهی‌ست. آن چه اهمیت یافته جایگزینی ژست به جای معنی است: خشونتی که به اشتباه بیرون افتاده وجایگیری دوباره‌اش هم به اشتباه بوده‌است، کیفیت جنبشی و پرشی صحنه در آن باعث می‌شود که یک اجماع نمادین از فرم درآن به وجود آید و آخرین گودال تهی در مجلس رقص رقت‌انگیز انسان، مانکن زینت می‌یابد.■

1.Bruno Jasieński
2.Mannequin's Ball
3.Albert Fayngold
4.Chameleonic
یکی از شخصیت های نمایش‌نامه.5
یکی از شخصیت های نمایش‌نامه.6
7.Automatization
8.Dystopian
9.Transposable
10.Interchangeability
11.Golem
12.Otherness
13.Status quo
14.Estrangement
15.Carnivalization
16.Gogol
17.Menippean

از این منظر و نه منظر محدود هجو سیاسی است که می‌توان نمایش‌نامه را یک اثر واقعاً «خرابکارانه» دانست: نه تنها شخصیت‌ها، انسان و غیر انسان، هر دو، که ما نیز به عنوان خواننده و تماشاگر، در همین رقص مرگ درگیر و گرفتار شده‌ایم. «خودکاری » واگیردار گشته و این ما انسان‌ها (اشیا؟) هستیم که این ویروس را گرفته‌ایم.

چکیده ای از مقاله‌ی

لورکا: عروسک‌ها و هنرمند

ویلیام.آی الیور(۱۹۶۲) ، ترجمه‌ی الهه جدیدی

این کاملاً طبیعی‌ست که از خود بپرسیم چرا شاعر بزرگی همچون لورکا انرژی و علاقه‌ی بسیاری را صرف نمایش عروسکی کرده‌است. دلایل این موضوع بسیار متعدد اما در عین حال ساده می‌باشد .در اسپانیا مانند دیگر کشورهای مدیترانه‌ای، تئاتر عروسکی همواره فرم نمایشیِ پرطرفداری بوده‌است، به این معنی که اینِ نمایش‌ها در نمایشگاه‌ها، جشنواره‌ها و حتی در تماشاخانه‌هایی که به همین منظور تأسیس شده‌اند برای عموم مردم اجرا می‌شوند، این موضوع در مورد دو سنت اصلی نمایش عروسکی در اسپانیا نیز صدق می‌کند: سنت نخست، اجراهایی که به نمایش های پانچ و جودی شباهت دارند که در آن پیرنگ، درونمایه و حتی منطق، قربانی هیاهوی نمایش می‌شوند و دیگری سبک‌های نمایشی پیچیده‌تر، رمانتیک، موزیکال و روایی می باشد.

در مکتب رمانتیسم در رابطه با کنش نمایشی [در هنر عروسکی] سه رویکرد متداول وجود دارد. در رویکرد اول عروسک‌ها لحظات کلیدی از یک داستان طولانی و پیچیده را اجرا می کنند، درحالی که یک صداپیشه یا عروسک‌گردان، خودْ اتفاقاتی را که بین صحنه‌ها روی می‌دهد، روایت می‌کند. در دومین رویکرد به سادگی و در حالی که عروسک‌ها در نمایشی بی‌کلام بازی می‌کنند، کل داستان روایت می‌شود. رویکرد سوم، رویکردی‌ست که لورکا در کارهای اولیه‌اش به کار می‌برد و در آن تمامی گفت‌وگوها به عروسک‌ها سپرده می‌شود، به غیر از پیش‌درآمد و بخش پایانی که بر عهده‌ی عروسک‌گردان است. لورکا کار خود را در سنت رمانتیک آغاز کرد. او تنها یک نمایشنامه به سبک پانچ و جودی نوشته است، اما همین نمایش عروسکی هجوآمیز که"دون کریستوبال"(۱) نام داشت، راه ورودش به نمایش بازیگران زنده را هموار ساخت.

فرانسیسکو، برادر لورکا می گوید که اسباب‌بازی مورد علاقه‌ی فدریکو در کودکی یک تئاتر مینیاتوری بود، او پیکره‌های کوچکی می‌ساخت و با آن ها نمایش اجرا می‌کرد. بعد از گذشت سال‌ها لورکا به عنوان شاعر و یکی از اعضای جریان آوانگارد شناخته شد. هنر عروسکی راهی کم‌خرج برای تولید اثر برای لورکا بود که خود را با مهم‌ترین شرط آوانگارد یعنی تجربه که در همه جا شناخته شده بود، تطبیق می‌داد.

در آزادی نمایش عروسکی جاذبه‌ای وجود دارد و این طبیعی‌ست که هر شاعر دراماتیکی که با مشکل توصیف درگیر است از ایماژهای نمایشی استفاده کند. در این هیچ شکی نیست که لورکا از تفاوت میان ایماژ نمایشی و ایماژ شعر به‌خوبی آگاه بود. تعداد انگشت‌شماری از شاعران این چنین تیزبینانه از ذات فیزیکی ایماژهای نمایشی در برابر ذات لُغوی آن آگاه بودند و این قابل اثبات است که لورکا در نمایشنامه‌های عروسکی‌اش به این موضوع پی برده‌است که نمایش چگونه در ذات خود، واژه را به عنصری از کنش فیزیکی تبدیل می‌کند.

در ابتدا باید به این نکته اشاره کرد که لورکا به‌منظور اینکه نویسنده‌ی نمایشنامه‌های عروسکی شود به حرفه‌ی نمایش روی نیآورده بود. او قصد داشت برای صحنه بنویسد و می‌خواست نمایشنامه‌نویس شود. اما متأسفانه به‌نظر می‌رسد که آشنایی دیرینه‌اش با هنر عروسکی مانع پیشرفت‌اش به‌عنوان نمایشنامه‌نویس شد. او تقریباً به شکل ذاتی برای بازیگرانی می‌نوشت که همچون عروسک‌ها از محدودیت‌های حرکتی رنج می‌بردند.

این حرف ادوین هوینگ(۲) کاملاً منصفانه به‌نظر می‌رسد:« به‌طور کلی رمز هنر لورکا در این است که او به‌عنوان یک شاعر علاقه‌ی فراوانی داشت که لغات نوشته شده را توسط مجموعه‌ای از رسانه‌های هنری متعدد تکمیل کند.» این جمله به طور خلاصه تعریفی برای شاعر دراماتیک ارائه می‌دهد.

اولین نمایشنامه‌ی لورکا "طلسم پروانه" نام دارد و داستان سوسک هنرمندی‌ست که به شکلی تراژیک عاشق یک پروانه می‌شود، داستانی که برای یک نمایشنامه‌ی عروسکی عالی به‌نظر می‌رسد و تمامی شرایط لازم برای این فرم را داراست. با این وجود، متأسفانه این نمایشنامه برای بازیگران زنده نوشته و توسط آن ها اجرا شد.

این نمایشنامه برای لورکا شهرتی را به‌همراه آورد که در آثار اولیه‌ی نمایشی‌اش ادامه پیدا کرد، شهرتی مبنی بر اینکه لورکا بیش از آن‌که یک نمایشنامه‌نویس باشد شاعری غزل سراست.این دیدگاه تا حدودی اشتباه است. اگر نمایشنامه‌های اولیه‌ی او برای بازیگران زنده، ایستا بوده‌است و به روایت و قطعات توصیفی سپرده شده، تمامابه این خاطر نیست که او شاعری غزل‌سرا و نمایشنامه‌نویسی توانا نبوده‌است، بلکه دلیل آن رویکردی‌ست که لورکا به نمایش دارد و همواره از زاویه‌ی دید یک هنرمند عروسکی‌ست. با این دید می‌توانیم بفهمیم که چگونه استعدادی متفاوت و درخشان در نمایش می‌تواند کاملاً از ارزش‌های بنیادینی همچون کنش، کشمکش، تنش و ریتم

حرکتی چشم‌پوشی کند. چرا که بی تردید نمی‌توان به نمایشنامه‌های اولیه‌ی لورکا با همان تصور ذهنی از آثار مبتدی نگریست، که معمولاً با شنیدن اصطلاح تازه‌کار به ذهن خطور می کند. این موضوع با نگاه به دو نمایشنامه‌ی بعدی او قابل اثبات است. سه سال بعد از طلسم پروانه، لورکا به همراه مانوئل دو فالا(۳) یک نمایشنامه‌ی حقیقتاً عروسکی به نام " دختری که به گل ریحان آب می‌دهد و شاهزاده‌ی کنجکاو" نوشت. لورکا در این نمایش نویسنده، طراح صحنه، گرداننده‌ی عروسک‌های دست‌کشی و بازیگر بود.

تجربه‌ی نمایشی بعدی لورکا،"ماریانا پیندا" تأثیرگذاری بیشتری داشت. این نمایشنامه او را از حوزه‌ی عروسکی دورتر کرد و به جهان بازیگران زنده برد. حال او شخصیت‌هایی واقعی روی صحنه داشت که مجبور بودند همانند انسان‌ها رفتار کنند، در واقع حتی اگر مانند انسان‌های واقعی در زندگی نیستند، دست کم شبیه به انسان‌های روی صحنه عمل کنند. لورکا شخصیت‌های تاریخی‌ای را برگزید که در حافظه‌ی اسپانیایی‌ها همواره زنده بودند. بسیار روشن‌تر از نمایشنامه‌ی نخستش، او دوباره تلاش کرد تا به سبک قراردادهای درام تغزلی رمانتیک در قرن نوزدهم کار کند. با این حال ماریانا مانند طلسم پروانه نمایشنامه‌ای عروسکی از کار درآمد.

> این حرف ادوین هوینگ کاملاً منصفانه به‌نظر می‌رسد: « به‌طور کلی رمز هنر لورکا در این است که او به‌عنوان یک شاعر علاقه‌ی فراوانی داشت که لغات نوشته شده را توسط مجموعه‌ای از رسانه‌های هنری متعدد تکمیل کند.» این جمله به طور خلاصه تعریفی برای شاعر دراماتیک ارائه می‌دهد.

پس از اینکه مارینا پیندا مورد استقبال قرار گفت، لورکا دست به تجربه‌هایی نمایشی در سبک سورئالیسم زد. تجاربی که در"اگر پنج سال بگذرد" و"ملت" به اوج خود رسید. لورکا در طول دوری‌اش از نمایش‌هایی با کشمکش‌های انسانی، سه نمایشنامه‌ی شبه عروسکی نوشت."کیمرا"(۵) نمایشنامه‌ای کوتاه و درخشان درباره‌ی رنج وجودی بورژوازی است و اینکه مخلوقاتی که باید زندگی کنند و بمیرند، آرزو دارند چیزی بیش از آنچه قواعد و قوانین برایشان تعریف می‌کنند، باشند. "دختر، ملوان و دانشجو" نمایشنامه‌ی کوتاهِ عجیب و گیرایی‌ست که در آن آرزوهای متناقض، ناامیدی‌ها و ملالت‌های دختری باوقار مورد توجه قرار می گیرد.

نمایشنامه‌ی" پرسه‌زنیِ باستر کیتون" که موجب سفر لورکا به ایالاتِ متحده شد، کابوسی‌ست که هر شاعر بزرگی ممکن است در مواجهه با تصاویر مهیج هالیوود از آمریکا، آن را تجربه کند. از میان این سه نمایشنامه‌ی کوتاه به‌نظر می‌رسد که تنها کیمرا برای بازیگران زنده قابل اجرا باشد. دو نمایشنامه‌ی دیگر برای کسب موفقیت در به صحنه آوردن تأثیرات عجیب و خیالی‌شان، نیاز به تخیل عروسکی دارند. از میان این سه، نمایشنامه‌ی پرسه‌زنی باستر کیتون خارق‌العاده‌ترین متن است، همچنین در ذات خود حقیقتاً نمایشنامه‌ای عروسکی‌ست و لورکا در آن از حرکت مکانیکی، جلوه‌های صحنه‌ای عجیب و دیالوگ کم استفاده می‌کند.

بعد از آن لورکا به سبک سنتی بازگشت و اولین نمایشنامه از مجموعه نمایشنامه‌های معروف به "پیرمرد و همسر جوان" بود .

تمامی نمایشنامه‌های مورد بحث تا اینجا، تا پایان سال ۱۹۲۸ نوشته شده‌اند. لورکا پیش از آمدنش به نیویورک نمایشنامه‌ی دیگری ننوشت. تا بدین جا او دو قطعه‌ی نمایشی عروسکی و پنج نمایشنامه‌ی صحنه‌ای نوشته بود. هیچ یک از نمایشنامه‌ها موفقیت تئاتری بزرگی کسب نکردند. تحول عظیم در نمایشنامه‌نویسیِ لورکا در نیویورک رخ داد، تا زمان آمدنش به نیویورک او تنها در زمینه‌ی شعر موفق بود. تلاش‌های او در زمینه‌ی نمایشنامه‌نویسی که برای او اهمیتی همسان با شعرهایش داشتند، تماماً در شاعرانگی، روحی مرده و خاموش داشتند و در بیانگری ضعیف بودند.

یکی از نمایشنامه‌های سورئالیستی لورکا در این دوره،"اگر پنج سال بگذرد"، ممکن است در حیطه‌ی نمایشی برای او یک شکست باشد، اما این شکست به سورئالیسم بازمی‌گردد و نه به استفاده‌ی لورکا از این سبک. اما مشخصاً ماهیت ذهنی این فرم، درونمایه‌ها و ایماژهای به کار برده شده توسط لورکا ماهرانه بودند. این نمایشنامه دربردارنده‌ی یکی از تأثیرگذارترین اشعار لورکا،" قطره‌ی باران"، است. استفاده‌ی او از شخصیت‌هایی همچون مانکن، گربه‌ی مرده و کودک مرده، این نمایشنامه را از لحاظ تکنیکی به آثار سورئالیستی اولیه‌ی او و نمایشنامه‌های عروسکی‌اش پیوند می‌دهد. از دیگر نمایشنامه‌های نوشته شده در این دوره، نمایشنامه‌ی هجوآمیز دون کریستوبال است که تنها نمایشنامه‌ی حقیقتاً عروسکی او می باشد. "عشق دون پرلیم‌پلین" (۶) هم نمایشنامه‌ای عروسکی خوانده می‌شود و هم نمایشنامه‌ای صحنه‌ای. نمایشنامه‌ی "همسر حیرت‌آور کفاش" بیشتر وام‌دار تجربه‌ی تراژدی-کمدی در دون کریستوبال است. در نمایشنامه‌ی هجوآمیز دون کریستوبال بود که لورکا به بیان یافته‌هایش در زمینه‌ی سبک شخصیت‌پردازی، رویکرد به کنش نمایشی و کنترل دراماتیک دیالوگ پرداخت و همین موضوع بود که شاهکار نمایشی او را به اثری منحصر به فرد در درام مدرن تبدیل کرد. خاستگاه عروسکی آثار نمایشی لورکا در کارهای متأخر او نیز هیچ‌گاه به‌طور کامل از میان نرفت. ◘

1. Don Cristobal
2. Edwin Hoing
3. Manuel de Falla
4. Mariana Pineda
5. Chimera
هیولایی افسانه‌ای که سر شیر، بدن بز و دمی از مار دارد.
6. The Love of Don Perlimplin

شاهزاده‌احمد، لوته رینگر، آلمان،۱۹۲۶

عروسک و انیمیشن

عروسک تکه یا تکم، در هیبت بز نر که نوید بخش بهار است

در این بخش (رویکردهای تلفیقی نمایش عروسکی و انیمیشن)، برآنیم تا با تمرکز بر یک فیلم یا یک فیلمساز خاص، به شیوه‌ها و سبک‌های گوناگون حرکت بخشی عروسکی و چرایی و چگونگی حضورعروسک در آثار ایشان بپردازیم. از این منظر، فیلم "ماجراهای شاهزاده احمد" آغازی دلنشین است. این فیلم سیاه و سفیدِ رنگی شده و صامت، شروع خوبی برای مطالعه در زمینه‌ی تکنیک انیمیشن سایه‌ای، چگونگی شکل‌گیری آن و به عبارتی چرایی حضورعروسک‌های نمایش سایه‌ای در فیلم‌های انیمیشن (و البته رویکرد فیلمسازان به شرق در فرم و محتوا) به حساب می‌آید که یافته‌ها، برداشت‌ها و برآیند آن‌ها را در مقاله‌ی کوتاهی تحت عنوان «سایه‌های رقصانِ عروسک‌ها بر نوار سلولوییدِ» بیان کرده‌ایم.

بحث بر سر حضور سینمایی عروسک‌ها را کماکان در آینده ادامه خواهیم داد.

سلما محسنی اردهالی

سایه‌های رقصانِ عروسک‌ها بر نوار سلولوئید

از آن‌زمان که انسان، سایه‌های مبهم و لرزانی را که نور آتش بر دیواره‌های غار یا چادر از او می‌ساخت به نظاره نشست، این تصویرِ تاریکِ پُر رمز و راز و فکر بازی با آن ذهنَ او راَ مشغول ساخت و سایه‌بازی به یکی از کهن‌ترین اشکال قصه‌گویی و سرگرمی بدل شد. آنچنان که بشر همواره سایه‌اش را دوشادوش خود به همراه داشت و آن پرهیب رازآلود را لحظه‌ای از خود جدا نمی‌دید، بازی با سایه نیز قرن‌های متمادی وی را همراهی کرده و از دوران باستان چون میراثی مقدس به جهان امروز رسیده است و همچنان حضور مداوم خود را به اثبات می‌رسانَد. حالا در دالان پر پیچ و خم زمان، کمی پیش برویم، به دورانی که سایه نه بر دیواره‌ی غارها و به شکلی تصادفی که بر پرده‌هایی از پارچه‌ی کتان و با روشنایی چراغ‌های پیه‌سوز و به قصد روایت داستان و اجرای نمایش نقش می‌بست. نمایش عروسکی سایه‌ای، به ویژه در شرق آسیا: چین، اندونزی، هندوستان، تایوان، مالزی، کامبوج و ... سابقه‌ای دیرینه دارد و از محبوب‌ترین اشکال اجرایی برای تمام مخاطبان از پیر و جوان و خردسال بوده است. گفته می‌شود سابقه‌ی نمایش عروسکی سایه‌ای در چین به «سلسله‌ی هان» بازمی‌گردد و در طول «سلسله‌ی مینگ»، شهر پکن ۴۰ تا ۵۰ گروه نمایش عروسکی سایه‌ای داشته است. در قرن سیزده میلادی نمایش سایه‌ای در میان قبایل مغول بسیار متداول بوده و توسط آنان تا سرزمین پارس (ایران)، ترکیه و سرزمین های عرب زبان توسعه یافته و سپس به دیگر کشورهای آسیای جنوب شرقی نیز راه یافته است. در هندوستان این سنت و سنت داستان گویی با تصاویر به دوران باستان و پیش از ورود آریایی‌ها به آن سرزمین بازمی‌گردد و در متون به جای مانده از آن زمان، واژه‌ای به معنای«سایه گردان»(۱)وجودداشته؛ هرچند بر سرِ درستی یا نادرستی آن واژه کماکان اتفاق نظر وجود ندارد. در اندونزی نمایش‌های سایه‌ای «وایانگ کولیت»(۲)نامیده می‌شوند که واژه‌ی وایانگ به معنای سایه، خیال و همچنین روح است و کولیت به معنای پوست، که عروسک را از آن می سازند. (عروسک ها از چرم گاومیش تهیه می شوند).

از اواسط قرن هجدهم میلادی، نمایش سایه‌ای به اروپا وارد می‌شود. در سال ۱۷۶۷، مبلغین مذهبی فرانسوی که به چین سفر کرده بودند نمایش سایه‌ای را به فرانسه آوردند و با نام «سایه‌های چینی»(۳) در پاریس و مارسی و سپس در دیگر شهرها به نمایش درآوردند و این گونه بود که نمایش سایه‌ای در اروپا نیز گسترش یافت و به عنوان گونه‌ای از نمایش و سرگرمی خود را مطرح ساخت. در جهان متحرک‌سازی و جان‌بخشی به خطوط و اشیاء و هر وجود بی‌جان، که ما انیمیشن می خوانیمش (زیرا هیچ معادلی در زبان فارسی، مفهوم کامل آن را به درستی القا نمی‌کند) نیز بازی با نور و سایه شگفتی‌های بسیار آفریده است. انیمیشن ضد نور یا سیلوئت(۴)، شیوه‌ای از انواع گوناگون ساخت فیلم انیمیشن است که در آن شخصیت ها درهیبت سایه‌هایی تیره ظاهر می‌شوند. این شیوه معمولاً با نورپردازی از پشت(۵) (یا کار با جعبه‌ی نور) برای شخصیت هایی که از بریده‌های مقوا ساخته شده‌اند حاصل می‌شود، گرچه روش‌های دیگری نیز وجود دارد. انیمیشن ضدنور سنتی، زیرمجموعه‌ای از انیمیشن کات اوت(۶) (بریده مقوا) بود که خود، نوعی از انواع گوناگون انیمیشن تک فریم(۷) قلمداد می‌شود. در این شیوه، پیکره‌های ساخته‌شده از مقوا و سیم (گاه در تولیدات معاصرتر، نوارچسب‌های پلاستیکی جایگزین سیم شده‌اند)، فریم به فریم زیر دوربین به حرکت درمی‌آیند. آنچه بدیهی به نظر می‌رسد ودرعین حال برای مان اهمیت می یابد، این است که این شیوه از سنت نمایش سایه‌ای وام گرفته شده است.

ماجراهای شاهزاده احمد(۸)

با تولد سینما در سال ۱۸۹۵ و ساخته شدن نخستین فیلم انیمیشن در سال ۱۹۰۶، رسانه‌ی نوپای انیمیشن شروع به رشد کرد و اصالت خود را در هنرها، رسانه‌ها و شیوه‌های اجرایی پیش از خود جستجو نمود. در ابداع شیوه‌ی انیمیشن ضدنور نیز از همین قاعده پیروی شده است و نمایش‌های سایه‌ای، به ویژه نمایش‌های عروسکی سایه‌ای چین و اندونزی خاستگاه این شیوه به حساب می‌آیند و توسط افراد گوناگون در نقاط مختلف جهان به طور همزمان ابداع شده است. به عنوان نمونه، در سال ۱۹۰۹ فیلم انیمیشن موش‌های ورزشکار توسط «چارلز آرمسترانگ» فیلمساز انگلیسی ساخته شد و در همان سال‌ها «لوته رینیگر»(۹) فیلمساز آلمانی و «تونی سارژ»(۱۰) نمایشگر عروسکی آمریکایی نیز بدون اینکه از کار یکدیگر آگاه باشند به تجربه در حیطه‌ی این شیوه پرداختند.

اما این لوته رینیگر بود که تجربیاتش در این زمینه را وسعت بخشید و بر ادامه‌ی کار به این شیوه اصرار ورزید. در نخستین روزهای تولد هنر/ صنعت انیمیشن، که هنوز قلمرویی مرد محور و مردسالارانه بود و زنان تنها برای قلم‌گیری، مرکب‌کاری و رنگ‌آمیزی به خدمت گرفته می‌شدند و بسیار به ندرت به حیطه‌ی سرپرستی و کارگردانی راه می‌یافتند، لوته رینیگر کارش را آغاز کرد. لوته رینیگر انیماتور آلمانی (۱۹۸۱-۱۸۹۹)، کار خود را به عنوان دانشجوی نمایش در مدرسه‌ی تئاتر ماکس راینهارت برلین آغاز کرد و عشق عمیقش به نمایش سایه‌ی چینی، باعث شد به تجربه‌هایی کوتاه در زمینه‌ی تئاتر سایه‌ای دست بزند. سپس وی به همراه همسر فیلمبردار و کارگردانش، «کارل کُخ»، کار به شیوه‌ی انیمیشن سایه‌ای را آغازکردند و پس از تجربه‌ی چند فیلم کوتاه از جمله آراستگی یک قلب مجنون(۱۱) (۱۹۲۲)، در سال ۱۹۲۳ تصمیم به ساخت یک فیلم انیمیشن بلند گرفتند.

آنچه درباره‌ی این فیلم کنجکاوی برانگیز است، این است که چرا هزار و یک شب و چرا شیوه‌ی کار با عروسک‌های سایه در غالب رسانه های جدید آن هم در اواسط دهه‌ی ۲۰ میلادی و سال‌های میان دو جنگ جهانی...

محصول این تلاش سه ساله فیلم بلند صامت ماجراهای شاهزاده احمد (۱۹۲۶) بود که داستانی هزار و یک شبی داشت. «احمد»، کوچکترین پسر خلیفه‌ی بغداد، سوار بر اسبی جادویی، در جزیره‌ای به دام عشق شاهزاده خانمی «پری‌بانو» نام گرفتار می‌شود و در راه وصال به جستجوی چراغ جادو می‌رود و مجبور به رویارویی و مبارزه با دیوها و شیاطین شرور می‌شود. گفته شده این فیلم از ۳۰۰،۰۰۰ نمای مجزا تشکیل شده و با فیلمبرداری از لایه‌های متعدد شیشه، کاغذهای شفاف و مقواهای تیره و مات حس عمق صحنه و میدان ایجاد شده است، سال‌ها پیش از آن که «والت دیزنی» دوربین مولتی پلان((۱۲)خود را بیازماید. گاه برای خلق حرکات دقیق، ظریف، پُرجزییات و پیچیده‌ی شخصیت‌ها، یک پیکره از ۲۵ تا ۵۰ قطعه‌ی مجزا تشکیل می‌شد که توسط سیم‌های سربی ظریف و گاه نخ، به یکدیگر متصل می‌شدند و برای نماهای نزدیک پیکره‌ای بسیار بزرگتر (به اندازه‌ی پس‌زمینه‌ها) ساخته می‌شد. این فیلم، عنوان نخستین و قدیمی‌ترین فیلم بلند انیمیشن (موجود) جهان را نیز به خود اختصاص داده‌است. طبق آن‌چه در تاریخچه‌های انیمیشن آمده، پیش از آن، دو فیلم بلند صامت در آرژانتین توسط «کوییرینو کریستیانی»(۱۳) (۱۸۹۶-۱۹۸۴) ساخته شده است که متأسفانه هیچ اثری از این دو فیلم بلند به جای نمانده و نگاتیوهای آن ها نابود شده است. اما آنچه درباره‌ی این فیلم کنجکاوی برانگیز است، این است که چرا هزار و یک شب و چرا شیوه‌ی کار با عروسک‌های سایه در غالب رسانه های جدید آن هم در اواسط دهه‌ی ۲۰ میلادی و سال‌های میان دو جنگ جهانی...آنچه مسلم است آن سال‌ها (دوران سلطه و شکوفایی مدرنیسم)، سال‌های اوج رویکردهای نوین به هنرها و سنت‌های مهجور و در عین حال رازآمیز شرق است و کنجکاوی در تمام گونه‌های هنری از جمله هنرهای نمایشی و اجرایی سنتی شرق و شرق دور و توجه به آن به عنوان نوع هنر متعالی و ناب موج می‌زند. پس برای یک دوره دیده‌ی مدرسه تئاتر ماکس راینهارت دور از ذهن به نظر نمی‌رسد که به نمایش سایه‌ای شرق علاقه‌ی وافری نشان دهد و آن را در رسانه‌ی نوپای انیمیشن–که تقریباً همزمان با سینما پا به عرصه‌ی وجود گذاشته بود– متجلی سازد و البته شناخت درست او از گونه‌ی نمایشی سایه موجب شده وی برای روایت قصه‌ای با این شیوه به سراغ داستان های پربوار برود. اما نه داستان های لافونتن، اندرسن یا برادران گریم. قصه‌های هزار و یک شب که نوع پیچیده و تو در توی روایت، از قصه‌ای به قصه‌ای و از حکایتی به حکایت دیگر است

آنچنان اسرارآمیز می‌نماید که برازنده‌ی آن شیوه‌ی اجرایی باشد. زیرا رمزآلودی و ابهام در ماهیت سایه، داستان های خاصی را می‌طلبد. داستان هایی که به شیوه‌ی نمایش‌های سایه‌ای اجرا می‌شدند (و هنوز هم گونه ای نمایش‌های سنتی و گاه امروزی بدین صورت هستند)، بیشتر داستان های اساطیری، خدایان، نیمه خدایان، قدیسین، ارواح و انسان هایی از جهان مردگان، قصه‌ی پادشاهان (که قرار است خداگونگی یا تفاوت آن ها با انسان های عادی محسوس باشد) و داستان های حماسی است. فرم ومحتوا ما را به سایه می کشاند در نمایش سایه‌ای چین، معمولاً داستان جنگ‌های گوناگون پادشاهی یا قصه‌های بودایی روایت می‌شدند و امروزه نیز نسخه‌های نمایشی شده‌ی قصه‌های پریان و اسطوره‌ای توسط این شیوه روایت می‌شود. نمایش‌های وایانگ کولیت اندونزی هم براساس داستان هایی خیال‌انگیز به ویژه اقتباس‌هایی از حماسه‌های هندی رامایانا و مهاباهاراتا هستند که البته معمولاً وقایع محلی و روزمره نیز، بسته به تصمیم دالانگ (اجراکننده و روایتگر)، همراه با آن اجرا می‌شود. شاید به همین دلایل که گاه محدودکننده می‌نماید، شیوه‌ی انیمیشن ضد نور نسبت به شیوه‌های دیگر انیمیشن تک‌فریم، کمتر مورد توجه فیلمسازان قرار گرفته و لوته رینیگر، خود همچنان (با اینکه سال‌ها از مرگش می گذرد)، استاد بلامنازع این شیوه است. البته تاثیر کار وی به سرعت تا دوردست‌های جهان سفر کرد و نتیجه‌اش فیلم

چهل دزد ساخته «توشیو سوزوکی»(۱۴) از ژاپن در سال ۱۹۲۸بود. افراد دیگری نیز در جهان به سراغ این شیوه رفته‌اند و با اینکه تکنیک ایشان کمابیش به همین صورت است، در سبک‌ها و روش‌ها متفاوتند. برای مثال سبک «نابورو اُفوجی»(۱۵) (۱۹۴۰) با «برونو جی بوتگ»(۱۶) (۱۹۷۰) و«میشل اوسلات»(۱۷)(۱۹۸۹)بسیار متفاوت است. امروزه انیمیشن ضد نور ناب به ندرت تولید می‌شود و انیماتورهای بسیار کمی در این حیطه فعالیت می کنند.

> اما این لوته رینیگر بود که تجربیاتش در این زمینه را وسعت بخشید و بر ادامه‌ی کار به این شیوه اصرار ورزید. در نخستین روزهای تولد هنر/ صنعت انیمیشن، که هنوز قلمرویی مرد محور و مردسالارانه بود و زنان تنها برای قلم‌گیری، مرکب‌کاری و رنگ‌آمیزی به خدمت گرفته می‌شدند و بسیار به ندرت به حیطه‌ی سرپرستی و کارگردانی راه می‌یافتند، لوته رینیگر کارش را آغاز کرد.

البته حضور انیمیشن دیجیتال و پیشرفت تکنولوژیCGI(۱۸)باعث شده فیلم‌هاو سکانس‌های بسیاری به شیوه‌ی ضدنور اما به صورت دیجیتال ساخته شوند که برجسته ترین آن ها که تصویری بینابین دوبعدی و سه بعدی ارائه می‌دهد، سکانس روایت داستان سه برادر در فیلم هری پاتر و یادگاران مرگ(۲۰۱۰)است. داستانی که نشان می‌دهد چگونه سه برادر جادوگر می‌خواهند به نحوی سر مرگ را کلاه بگذارند... باز هم مضمون (داستانی فرازمینی) خالقان اثر را به سمت این تکنیک خاص سوق داده است و البته طبق گفته‌ی کارگردان بخش انیمیشن، تماشای نماهای فیلم ماجراهای شاهزاده احمد در انتخاب آن ها بسیار تاثیرگذار بوده‌است.

از انیمیشن کامپیوتری حتی برای روایت داستان هایی به شیوه‌ی نمایش سایه‌ای وایانگ کولیت (با اضافه کردن میله‌های قابل رؤیت مخصوص بازی دادن عروسک) استفاده شده است. نمونه‌ی آن فیلم انسان ما در نیروانا (۲۰۰۶) اثر «یان کوستر»(۱۹) و سکانس آغازین کتاب جنگل ۲(۲۰۰۳) محصول دیزنی است.

کلام آخر

امروز و در این زمان، تماشای یک باره و چندباره‌ی ماجراهای شاهزاده احمد هنوز جذابیت خود را دارد. این فیلم به عنوان یک فیلم تاریخ سینمای صامت، از لحاظ شروع و نقطه‌ی عطفِ یک شیوه و تمام جنبه‌هایی که یک فیلم بلند باید دارا باشد، یک شاهکار محسوب می‌شود؛ اما قابلیت آن را دارد که به‌جای خاک خوردن در آرشیوها، مانند یک فیلم روز تماشا شود: زیبایی نماها، عروسک‌ها و حرکت بخشی بی‌نقص آن ها و شیوه‌ی داستان‌پردازی، هنوز خیره کننده‌است و کماکان خلق و نورپردازی برخی صحنه‌ها چون پدیدار شدن غول از چراغ جادوی علاءالدین و نبرد نهایی میان ارواح خوب و شیطان و موسیقی روایی که هر شخصیت تم موسیقایی مخصوص به خود را دارد، حیرت‌انگیز می‌نماید.

لوته رینیگر با شروع کار روی شیوه‌ی انیمیشن ضد نور، ساخت فیلم شاخص ماجراهای شاهزاده احمد، تداوم کار با این شیوه و تألیفات گوناگونش در این زمینه، میانِ نمایش عروسکی سایه‌ای شرق به ویژه چین و اندونزی که در آن زمان کماکان در غالب‌های سنتی خود ادامه‌ی حیات می‌داد و رسانه‌ی نوظهور و تازه نفس انیمیشن، پلی ایجاد کرد و الهام‌بخش فیلمسازان دیگری نیز در سراسر دنیا بود. اما شیوه‌ی کار دشوار و زمان‌بر (حرکت‌های ظریف فریم به فریم همراه با توجه فراوان به جزئیات شخصیت‌ها) و البته مضامین ویژه‌ای که انیمیشن سایه‌ای همچون نمایش سایه‌ای طلب می‌کرد، خود به نوعی محدودکننده بود؛ و از آنجاییکه صنعت انیمیشن گروه سنی کودک و نوجوان را به عنوان مخاطبان اصلی هدف قرار می‌داد و تولیداتی هر چه جذاب‌تر جهت جلب نظر آن ها و چرخیدن چرخ‌های این صنعت ساخته می‌شد، کمتر برای پیکره‌های تیره‌ای که صامت بودند، احساسات خود را نمی‌توانستند با اجزای چهره بیان کنند و با زبان بدن سخن می‌گفتند و حتی در زمان سینمای ناطق هم به‌دلیل نبود اجزای چهره به شکل واضح، قابلیت لب همگامی(۲۰) نداشتند، سرمایه‌گذاری مالی و زمانی می‌شد.

در نتیجه، انیمیشن سایه‌ای یا ضدنور به شیوه‌ای رایج چون دیگر شیوه‌های ساخت انیمیشن بدل نشد؛ اما جادوی دستان این هنرمندان و ساخت فیلم با بریده‌های مقوا و ابزاری چون کاغذ و قیچی و میز نور، آثاری ماندگار در تاریخ هنر سینما و انیمیشن خلق نموده‌است. ◘

1-Shadow Player
2-Wayang Kulit
3-Ombres Chinoises
4-Silhouette Animation
5-Back Lighting
6-Cut-out Animation
7-Stop Motion Animation
8-The Adventures of Prince Achmed
9-Lotte Reiniger
10-Tony Sarg
11-The Ornament of the Enamoured Heart
12-Multiplane Camera
13-QuirinoCristiani
14-Toshio Suzuki's Forty Burglars
15-NoburoOfuji
16-Bruno J. Bottge
17-Michel Ocelot's TV Series Cine Si
18-Computer Generated Imagery or Computer Graphics (CG)
19-Jan Koester's Our Man in Nirvana
20-Lip Sync

منابع:
1- Laybourne, Kit. 1998. The Animation Book. Crown Publications
2- Beck, Jerry. 2004. Animation Art. Harper Design International
3- Bell, John. 2000. Strings, hands, shadows: a modern puppet history. Detroit Institute of Arts
4- Milestone Film Booklet of "The Adventures of Prince Achmed". 2001
5- Moritz, William. LotteReiniger.Animation World Magazine
6- Riviere, Henri. Le Chat Noir and "Shadow theatre". Dead Media Project

Mobarak

UNIMA - Iran

A Bilingual Bimonthly Journal on
Puppet Theatre
March 2012
Issue 0
www.unima.ir

The Multi-Voiced Chronicler of a Silent Heritage, In Memory of Javad Zolfaghari

Post-Modern Art; Seriousness or Playfulness and Irreverence ? An Exclusive Interview with Professor John Bell

Crossing Borders and Limitations: a Look at the Ishara Festival and an Exclusive Interview with Dadi Pudumjee

I am not the Judge of History; I am just a Narrator, A Conversation with Zohreh Behrouzi Nia and Nima Dehghani

The Art of Small Things; a Dossier on Toy Theatre

The World of Lorca: Puppets and the Artist

With Articles and Pieces from Fariba Ra'isi, Salma Mohseni Ardehali, Sahand Abidi, Mehdi Koushki and ...

The Idea is in the Model: Figures, Puppets and Toys, AConversation with Hasan Madjooni Regarding Micro-Theatre

A Bilingual Bimonthly Journal on
Puppet Theatre
Mobarak UNIMA - Iran

Concessionaire: Executive board members of UNIMA Iran, the Iranian branch of the Worldwide Puppetry Organisation

Editors-in-chief: Poupak Azimpour, Maral Karimi

Editorial board: Maral Karimi, Atefeh Ahmadi, Amir Jadidi, Keyvan Sarreshteh, Zohreh Gholipour

This issues contributors: Salma Mohseni Ardehali, Fariba Raeisi, Azin mohammad Ali, Elaheh Jadidi, Arghavan Ostad Hosien Khayat, Negar Sasani, Sahand Abidi, Mehdi Koushki

Illustrator and layout designer: Amir Jadidi

Editor: Maral Karimi

Farsi to English translators: Keyvan Sarreshteh, Diana Fathi, Salma Mohseni Ardehali

Address: unima.mag@gmail
www.unima.ir

Editorial

Translated by Keyvan Sarreshteh

By using the groundwork put in place by UNIMA Iran, the bimonthly electronic Journal of Puppet Theatre is published. The readers will judge its contents and without a doubt there will be some intellectual exchanges between the readers and the editorial board of the journal that will certainly help it to flourish. The fact that our young writer, researcher and artist friends present the fruits of their nonstop efforts in the last few months to the puppet society of Iran and even artist from the other fields of art, should be cherished; this journal also shows us the importance of having an adequate setting and groundwork to generate cultural works.

With its belief of collaborative work, UNIMA Iran was able to publish this Journal and achieve other achievements such as:

-Presenting equal opportunity to its members by conducting democratic elections

-Strengthening the relationship between puppetry artists from different provinces with each other, with artists from Tehran and at last with foreign artists.

-Paying attention to important subjects such as education and research.

-Introducing puppet theatre and UNIMA to different parts of the country.

-Using the potential resources and abilities of the members and cultural institutions to spread puppet theatre and …

Therefore the works done by UNIMA Iran should be looked at as a whole and a structured collection that each of its products attends to one of the needs of puppet theatre.

With a look at the bimonthly electronic Journal of UNIMA, one can see how a scholastic process can take shape from a public organization without spending too much money and by not having a benefit-centered mindset. In the end I advise myself and the writers of this journal to:

-Paying attention to performing tradition and rituals of Iran and at the same time having an eye on new approaches and methods in modern puppet theatre

-Paying attention to linguistic terms, especially in translated materials

-Using the full potential of the members of UNIMA all over the country and the world

-Restraining from using newspaper like materials because of the scholarly nature of the journal

-Selecting and writing articles in accordance to the theoretical and pragmatic needs of the
puppetry society of Iran

-Choosing quality over quantity

-Studying the readers reaction to be able to improve the journal
to prevalent languages of the international UNIMA

Hamid Reza Ardalan
President of the UNIMA-Iran

News

Mobarak UNIMA Board Members Meet the General Secretary of International UNIMA

Tehran, November.18- Mobarak UNIMA board members met Jacques Trudeau, the general secretary of UNIMA.

At the beginning of this meeting that was held in the lobby of the Parsa Hotel (the place that he would stay at), Dr. Hamidreza Ardalan, the president of Mobarak UNIMA welcomed Jacques Trudeaue and reported on last 2 years' activities of UNIMA-Iran based on expanding puppetry all over the country and the small Mobarak UNIMA offices which have been established in 6 provinces of Iran. Then he talked about the proposal that he has already proposed for the establishment of a new commission in UNIMA for the Strategic Developments and this proposal was welcomed by Trudeau and he mentioned that it would be in the agenda of the next UNIMA congress in China-2012, and would be discussed.

Then all board members discussed on their programs and objectives in their Mobarak UNIMA committees and Trudeau answered their questions regarding UNIMA, its statutes, activities, abilities and so forth…

Cooperation and support to establish UNIMA centers in some neighbor countries of Iran such as Iraq, Tajikistan and Afghanistan, support and holding workshops for Mobarak UNIMA members, playing host to one of the UNIMA's future congress and further developing puppetry to help achieving world peace were the other discussed issues in this meeting.

Dr. Hamidreza Ardalan, Farnaz Behzadi, Poupak Azimpour, Salma Mohseni, Marzieh Sarmashghi, Afsaneh Zamani, Payman Shariati, Majid Bourbour and Arash Mostafaee were present in this effective meeting with Jacques Trudeau.

A set of Pahlevan-Kachal puppets (Iranian traditional glove puppets), was presented to Jacques Trudeau by Mobarak UNIMA.

He was in Tehran as a member of jury in the 12th edition of International Student Puppet Festival, 13 - 19 November 2011.

Mobarak UNIMA cooperating with the 30th Fajr Theatre Festival

Puppetry Section of the 30th Fajr Theatre Festival is held in cooperation with Mobarak UNIMA for the second time.

Tehran, Mobarak UNIMA - 5 puppet shows are performed from 25-31 January 2012, in the 6 towns of Golestan province in Mobarak UNIMA winter festival, the off program of the Fajr Theatre Festival.

Five stage puppet shows such as: New Legends by "Hassan Dadshekar", Salim Khan's Kheimeh Shab Bazi by "Shahrzad Mobarhan" and "Siavash Sattari", Willing and Able by "Negar Naderi", Legend of the Hundred Fishes by "Fariba Choopannejad" , Lady of the rosary by "Tara Jahani Rad"; and Horsemen, an outdoor show by" Jean-Luc Prévost" from France are performed in this festival.

3 educational workshops are held as well. Body in the Shadows by "Georgos Nanouris" from Greece, Basics of the Puppetry by "Hassan Dadshekar" and Kheimeh Shab Bazi by "Shahrzad Mobarhan" and "Siavash Sattari".

The festival takes place in the cities of Gorgan, Gonbad, Kordkooy, Ramian, Aliabad, and Bandar Gaz.

It should be pointed out that it is the second edition of this festival. Mobarak UNIMA held the first winter festival (as the off-program of the Fajr Theatre Festival) last year, with ٦ puppet shows and ٣ workshops in Gilan province (Rasht, Lahijan, Bandar-e-Anzali, Siahkal and Astaneh Ashrafieh).

A French outdoor show in Golestan Province

Jean-Luc Prévost (the Goulus troupe) performing "Horsemen" in the winter festival of Mobarak UNIMA (off-program of the Fajr Theatre Festival), in Golestan province

"Jean-Luc Prévost"," Patrick Geslin"," and "Olivier Rimaud" will perform this outdoor show (Horsemen) in the open space area in front of the Fakhreddin As'ad Gorgani Hall of Gorgan.

This performance is about three very smart French riders on horses, to prepare the next Olympic Games, make a demonstration of training. Even if, sometimes, they are a bit ridiculous, they always keep "The French Attitude".

Jean-Luc Prévost: Born on 1956. Actor, Writer, Director, Art Director, Works as actor:"Cabaret performer" (1979), "Whiteface clown" (1982). Works as street theatre actor: "Globe-joker". Works as street theatre director: "The obsessions" (1994-2010), "The brass band combat world championship" (2004), "He who shrieks in the ear of the horse" (2007).

Mobarak UNIMA holds a workshop on Voice and Vocal Training

Mobarak UNIMA Holds the Following Workshop

SKRUK, a well-known choir in Norway, is going to hold a workshop on Speech, Voice and Vocal Training on May 16th in Roodaki Hall; for MobarakUNIMA members.
According to the overview of the workshop, only Vahdat Hall Choir and Mobarak UNIMA members can attend this event which is organized by Mobarak UNIMA, Music Department and Dramatic Art Center of Ministry of Culture.
The aim is developing the ability of voice and speech techniques and musical minds of Iranian puppeteers.

SKRUK

SKRUK is, with its characteristic sound and repertoire, recognized as one of the leading choirs in Norway. During the past 30 years its members have toured Norway regurarly, giving concerts in hundreds of churches throughout the country, and performed at Norway's most important music festivals. The choir has frequently appeared on national TV , and its recordings are regularly played on Norwegian radio stations. SKRUK has also been on tours in Sweden, USA, Ecuador and Azerbaijan. The 48 members come from different parts of Norway; however, most of them are connected to the Sunnmøre, a region which is situated on the west coast.
SKRUK is well known for its many cultural exchange projects, and is constantly taking on new and exciting challenges. So far, their 21 albums have been released on several continents which, this year lead to SKRUK receiving the Bektas Özen folk music award in Turkey for their record "Landet vi kommer fra".
The Director Per Oddvar Hildre is often referred to as "a choir magician". Since 1980 he has been working as a full time choir conductor, continuously inspiring choirs and conductors in Scandinavia through seminars and master classes.

Before noon to noon

A meeting with Gita Garkani, Nazanin Nozari and Shadi Pourmehdi in Javad Zolfaghari's remembrance.

◈ Sahand Abidi
Translated by Diana Fathi

Javad Zolfaghari - director, writer, researcher and professor of Puppet Theater did a great job in the translation and publication of some important texts from the late 1990's. Establishment of "Nowrooz-e-Honar" publication, and publication of major dramatic texts (especially in the field of Puppet Theater), novels and … was until his last days an important part of his life beside his professional work.
Before noon of one of the last days of May 2011 we gathered together with colleagues of Mr. Zolfaghari in his office to speak about him as a writer, translator, publisher, partner, teacher and friend; a gathering that in its every passing moment was full of disbelief over his loss; a loss that, even after a month, because of his enthusiasm and youthful spirit, is still not believable.
In "Bazi dar Shab" (Playing in Night), his only novel, in the chapter "Evening" (the chapters of the novel, are divided as the times of a day; morning, before noon, noon, … till night) he wrote (and we read):
"I have a habit, it is my game, my art, I talk to myself, not a word tonight, not a thing to say, tears won't let me, I want to cry, be alone and cry and cry."
and In the room where I had met him for the last time, we are speaking with Mrs. Gita Garakani, Nazanin Nozari and Shadi Pourmehdi. I sometimes record our conversation and sometimes don't. In the next room Ms. Mahmoudi and Mr. Kouhsaran, office employees are working.
Mrs. Gita Garakani is a well-known translator and writer. Her stories have won many literary awards and she also is an active translator, her works include translating of works by Murakami, Anthony Horowitz, and Roald Dahl.
She is Zolfaghari's oldest friend here. They knew each other from their student years in the faculty of Dramatic Arts.
Mrs. Nazanin Nozari, Zolfaghari's partner in "Nowrooz-E-Honar" is a graduate and teacher of Spanish language and is familiar with other languages too. She has translated many books to Farsi; books from Gabriel Garcia Marquez, Eduardo Galeano and other Spanish writers. The translation of five puppet plays of Lorca was the result of her cooperation with Mr. Zolfaghari. She has also worked with him on checking his translation of "Ubu Roi" by Alfred Jarry from English by comparing his translation against the French original text.
Mrs.Shadi Pourmehdi was a student of Puppet Theater under him. She has worked with him and had helped him with some of his plays for puppet shows. ("Kadoo Qel-Qele zan", "Kharamshir", "Dom Dooz", "Bazi-e-Pesar va Gorg") and has also worked with him on some of his researches on puppetry.
I ask Mrs. Nozari to tell us the story of how "Nowrooz-e-Honar" was formed. The beginning of their relationship and partnership was from a traveling agency that Zolfaghari, along with his friends, opened in the year 1992.
In 1998, Baazaar, a publication-gallery opened in Shiraz Street near Vanak square; a place to exhibit handicrafts and even produce movies (such as a documentary about "Sohrab Sepeheri"). In the year 2000, Nowrooz-e-Honar was born. I ask her "Where did the name "Nowrooz-e-Honar" come from?"
"Zolfaghari liked Nowrooz (The first day of Spring- March 20th), with its freshness, with its folkloric games and its annual renewal and he even proposed to UNIMA to place the Puppet Theater Day on Nowrooz. (In 2000 he was an advisor to the executive committee of UNIMA and Iran's representative in the Asia-Oceanic Committee). Then she told me an amusing story about the troubles of registering the name at the ministry.
I ask Mrs. Pourmehdi about Zolfaghari's plays and about those plays they wrote together. She explains that "in 1988 when "Boz-e-Zangoole Pa" was on being performed, Zolfaghari asked her to write "Kadoo Qel-Qele zan" with him. She wrote three versions of that play and each time Zolfaghari made some new changes; and that was the beginning a cooperative relation.
I ask her about the specific elements of their collaborative works and even those he wrote by himself. She points out Zolfaghari's extent interest in Iran's culture (which might give some sense to his establishment of a travelling agency) and in finding out the possibilities of turning Iranian folklore into drama (and especially Puppet Theater). Then Pourmehdi points out a very interesting and also a very important thing about their collaboration: to make an epic show from Iranian stories and folklore – which helps us understand the reason behind the paradoxical naming of a show like "Hamaseye Boz-e-Zangoole Pa" – and to discover the potentials of Iranian stories by using epic acts, distancing and other epic elements. Pourmehdi talks about Zolfaghari's familiarity with classical Persian literature; about his journey through Shahname (plays

like “Siavash and Farangis” were a direct result of this) and folklore, and then tells me about the process of writing plays in workshops and the differences between the plays and the performances.
I ask about the traditions before Zolfaghari. Like the tradition of documenting puppet shows, that from Reza Shah’s era (“Afsaneye Afarinesh” by Sadeq Hedayat) till now has been present and about the influence of experiments of people like Bahram Beizai, Bijan Mofid and Ali Hatami in using folkloric stories and Iranian performing forms in their works. Pourmehdi refers to Zolfaghari’s references about his own works; like reading stories and other works of Hedayat which has helped him a lot while he was working works linked to contemporary Farsi literatur. “Kharamshir” and “Dom Dooz” were products of this. And then Mrs.Pourmehdi talks about an unfinished work which shows Zolfaghari’s spirit: an adaptation of the tale, “Bolbol-e Sargashte” (there is a well-known adaption from the same tale by Ali Nasirian). “Bitterness of the tale was too much” Pourmehdi said “so much that there wasn’t any chance to turn it into an epic” and more importantly “Zolfaghari didn’t like the evil stepmother theme” because he had a stepmother that he loved a lot.
All this put together help me to remember another thing, that, even with all the fun parts and games, there is a romantic core that could be found in his writings; his romantic viewpoint and style of writing which is especially visible in his novel “Bazi dar Shab”. Pourmehdi points out to Samad Behrangi, to his stories and myths.
It seems that we can see the outcome of all of these researches and themes in his last work; “Samak-e Ayyar” a performance which he, unfortunately, never saw on the stage. A loyal adaption of the story of “Samak-e Ayyar” with an eye on the forms of puppet theatre, Ta’ziyeh and childish games in a text that could be placed somewhere between Persian folklore, knight tales and national epics; its strange ending finds an ironic meaning after Zolfaghari’s passing. Just like the original text of “Samak-e Ayyar”, in the middle of the conflict, the narrator stops the play and tells us about the unfinished text and ends the show with a question: what should be done now? Death, severance and a wish to continue the game even after the catastrophe; the last wish of Zolfaghari’s last play and the reason of the sadness and regret among the readers and the audience.
…
I turn off the recorder. Mrs. Nozari, our host, makes some coffee. We talk about other things. We talk about Zolfaghari. After some moments I turn on the recorder again and get back to the story:
What influence did these plays have on the future plays? Pourmehdi explains that Puppeteers have found out that they can look at this field from this new view point; “that we can and should read our stories with more attention!” In fact other people began to dramatize Persian stories with their own points of views and then the students who were experiencing, “and probably didn’t know how to write a play very well”, yet wanted to work with a “ready play” as they didn’t want to be “worried about the text”, to get to performance as soon as possible used these plays. These plays became a starting point for these students’ performances and a base for research and writing activities.
Mrs. Garakani believes that “it’s too soon to see its wide effects”; “a movement has started, that a puppet show can have a play” and Pourmehdi talks about the students of this field “believing in themselves” to write puppet play,; and about the fact that, after Zolfaghari, other people have started to think more carefully about their plays and gather them to be published. She says “in 1996, the year that Mr. Zolfaghari was the secretary of the puppet festival –and I was the secretary of the research division- we published five of the plays at the same time (Iranian Contemporary Puppet Plays, compiled by Shiva Masoudi, with a note by Zolfaghari himself)” then Mrs. Garakani talks about good ideas that get destroyed when they enter the complex cycle of publishing. About a play – especially a puppet play - which is possibly written by a limited number of student and because of financial risks isn’t accepted by publishers. “He was a publisher himself, he accepted the risk, and he even accepted some losses, because he loved this job. But you can’t always count on love”. Nozari says that his income was from somewhere else and that is why he was able to do what he wanted to do in publication.
I point to a very important book like “Ubu Roi”, which its absence was long felt in the literature space of Iran, to Zolfaghari’s goals and policies as a publisher and to the fact that when friends talk about the slow process of publishing, it is important to remember that a very big part of the Iranian literature, especially in 1960’s and 1970’s, was never published. As Nozari said: “while looking at the changes that happened in people’s life” and as Garakani puts: “all those things that got burned and vanished into thin air” we should salute Zolfaghari’s spirit in the middle of this vague era, we should salute that he wrote, translated and supported others as a publisher.
I say to Mrs. Garakani that in here you’ve known him the longest. “I do know him and I don’t”. Sometimes it’s nice to use a simple present verb for a passed away friend, “because I’ve known Javad from the university, and we never talked before, but every time I saw him from a distant, he was exactly the same person I saw later; He always sat beside the crowd and looked at the others with a smile.” It is many years later that Garakani contacts Zolfaghari and starts her collaboration with Nowrooz-e-Honar through her translation of “There is nothing impossible”. “To know the strangeness of his attitude it is enough to mention that a friendship was formed between Javad and Nazanin and me… Normally no friendly relationships are formed between a writer and a publisher. They are always at conflict with each other… the key point was his personality. His personality made his works. He was open-minded and never rejected a new idea.” This is confirmed by his theatrical colleagues too. “There was no limit in his horizon; he had a childish, game-loving personality.” And he wanted to “do fresh things”. Garakani refers to “There is nothing impossible”; a book that is about reform in an Indian prison; a subject that might have been full of risks for a publisher whose specialty was in plays and Spanish literature. And she pointed out an interesting fact about the translation of “The Return of the Dancing Master” by Zolfaghari. Overall, in Iran, Detective literature is considered a cheap genre and translation of these kinds of books, doesn’t have the same kind of guaranty as translating a well known writers; a guaranty that has nothing to do with either the quality of the translation or the amount of censorship: “I gave the book to Javad … he read it… without even thinking about his position as a university professor and such things” He contacted Henning Mankell, the original author of the book. Mankell sent him his books; in fact “he worked for himself… not for the feedbacks… he never talked about what he was hand what he wasn’t”.
Garakani talks about his behavior as a partner, about how good it was to work with him, about his accepting spirit toward criticism, about how he weighed every word and every act: “When he put a piece of his works in front of you, and asked you what you thought about it, he really wanted your true opinion and not just your approval. Meetings held for choosing books (for publishing) were happy events that went by with jokes and laughter…no anger… no harsh clashes. He had a lively and open spirit; he wasn’t defensive… as the time passed planning became a more serious job. For example, about Spanish works…well, Najme Shiri (translator) and Nazanin Nozari, both were

the years - his clothes, his face and … as Garakani says were the same as far as she can remember – was, on the contrary, an innovator in his job. His work activities were a constant surprise to his colleagues. Garakani adds: "He got bored from doing a repetitive job". Just like his performances….

….

I ask about "Ubu Roi" and Lorca's plays, which are very important works in the history of theater. Nozari talks about the long process and the hard work on Lorca's plays. Translation of these five plays came from Nozari's suggestion in a puppet festival that "I had an article in…and Zolfaghari was enthusiastic about declaring Lorca as a person to whom Puppet show was very important" maybe even more important than his poems and his trilogy. At First the text was translated from Spanish and then it was checked by studying the English version (by Zolfaghari) and the French version (by Nozari) "and Arman Omid checked the poems" [(Arman Omid, Playwright, Actor, Poet, and Zolfaghari's classmate in the university had worked with him regularly. Zolfaghari himself talks about working in the early years after the Islamic Revolution of Iran in his introduction to "Boy & Wolf": "Somebody came up with an idea, me or another person, would write an outline based on the idea, I would tell Arman Omid or Farhad Tohidi the subjects via telephone, and they would write some lyrics or songs in a few hours, I would get the songs to the Arshad Tahmasebi's house…"]

But the translation of "Ubo Roi" from English was completely Zolfaghari's own job. Nozari asked him to let her check it by comparing it to the French version. The book is a complete set of materials on Jarry and his Ubu, which for the most part was prepared by Zolfaghari himself. The book was published with the name "Extraordinary World of Alfred Jarry" Mrs. Garakani is thinking about this interview: "the readers should not think that "these were a bunch people who were having fun"…the job was taken very seriously". It is understandable to be worried about it, for the generations who have forgotten these kinds of teachings. My example for explaining this situation is Zolfaghari's affection toward Augusto Boal [whose work he had translated]; Teamwork, adapting the situation for theater an in the end finding phenomena and giving them to the audience. An example of this is seen in his last published book "Salam Sardar". It is Zolfaghari's interview with a soldier from the war of Iran and Iraq. It is the memories of a fighter and that comes from a feeling of debt toward this person and from enjoying of being in his company.

Nozari talks about the translation process among all the people in the group: "sometimes during a translation he went to the embassy himself to find out the true meaning of a word which had no equal in Farsi, and the story of keeping a typo even on the cover, because he believed that the translator wanted it that way."

….

I go back to Mrs. Pourmehdi's earlier talk, to her remark about Samad Behrangi, to the introduction of "Boy and Wolf", to his writings and to his character that was at the same playful and romantic [Just take a look at his novel to see how good he has used his own experiences, especially those he had during the revolution] Now I think is a good time to talk about Javad Zolfaghari, not as colleagues or a publisher but as a friend or a human, a short silence and then:

Pourmehdi: "when I was working with him, I was his student…he gave me the first book to write…this is the trust that a master gives to his pupil, I remember in those days I was just his student and there were still some distance between us…my father got sick, well, I wasn't in a good place, I was worried, the first month this was an issue, after the work I wasn't his student or his colleague anymore, with his supports and his characteristic jokes…I felt somehow…that he played my father's role in my life. He had different aspects to his character…none of his

professors in the university…. But it wasn't like that a student couldn't bring his works, even in the Spanish field. It was all about finding good books." When writing the play "Boy and Wolf" he sent Garakani the first draft when "his meetings with Pourmehdi were over".

He wasn't like other publishers who have some special typestyle and force the writers or translators to use it. "You are responsible for the final job. In truth it feels good to put all the responsibility on publisher's shoulder… although he was watchful about what you were doing…like why did you put this phrase here? And things like that….it was good to work with him.

Nozari talks about their meetings to choose books for future publishing along with Mrs. Shiri and Mrs. Garakani; the meetings they had for the Aazma journal, the "translation evening" meetings that were held to critique and study selected books.

It seems to me that with the diverse selection that Mr. Zolfaghari has worked on as a publisher, they must have enjoyed these meetings a lot. Nozari talks about dividing of tasks and the process of planning. From serving tea to washing dishes everybody was involved. Garakani: "it was the same system as the university… the system we worked in the university." The good years of university! Or in other word, what those years had thought them was that "There was no one coming from outside to help", every one of the students did a job, one did make ups , another one acted and so on… a part of this model can be seen in the Zolfaghari's intro to "Boy and Wolf". "He applied the same method to his publication …there were no official positions".

Pourmehdi talks about the first play. In Shiraz St., where there was no Ms. Mahmoudi to typeset and Pourmehdi who wasn't familiar with typing, had typed all of his early books. She talks about break times, and others laugh by remembering them and about that "every time a book was finished, we had a party…in a café or in an Azeri traditional coffee house". As Garakani says "there were no bosses and no employees." And it is exactly in such a system that you will learn "To work harder… without the usual wickedness!" Away from places where People "learn to lie, working with Javad had no such things…a person wasn't able to work, it was having fun." Nozari adds "and the support that a person had…he threated you somehow that you would regain your energy" she talks about the Traveling Agency era, about the joke of inspecting the rooms of other people. Pourmehdi point out an almost forgotten morality: "he has his unique discipline about salaries, even if there was not a lot of money, the money would be split between people as much as was possible, "Zolfaghari himself called it the "Baazaari's Style"". Nozari also talks about the agency and how Zolfaghari asked them to give a percentage of the annual profit to the employees "Which is not a common thing!".

…

Well, I understand Zolfaghari's tendencies in writing plays and his dramatic translations, I ask them about the stories and novels that he translated, where did they come from, and what can we see of Zolfaghari in them? Nozari emphasizes his desire to innovate, like the novel "the Kitchen" that was one of the successful novels in Europe in that year, Garakani says, in a situation where others go for the light, easy to sell and high potential books, the least important thing for him was the market. But what about that common trait? "Mankell's book looks like a detective story… Mankell is a Criminologist, Sociologist and a political person with a different kind of view on humans… he focuses on minority rights and immigrants…in the form of a detective story, "the Kitchen" is from an author that is not known well in Iran… a complex and fresh story" … I say: or that Monica Ali's novel… Nozari: "Koocheye Ajori" Garakani: "That too was about the life of immigrants in a foreign country". Nozari tells something funny: a person whose appearance haven't changed over

record their voices. Goodbyes and then out. It is past noon now.

In one place in his novel "Bazi Dar Shab" a young boy reads a parchment "like a letter from a dear person, the dearest":

"If I Came Late / If I Came This Way / I Came Drunk with Love /

I came to tell a tale / about love and friendship / bonding and peace / justice and Kindness, Flower and memory

I came for another game / not likes this game of our lives / no, no

A game for sympathy and to love / not earth kind / pure

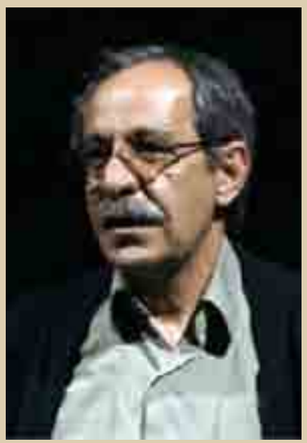
Like Anemones / reaching the angels' white wings / I came to speak about unification, being good / and kindness

I'll come again / every time with a story / a song.

"Affectionately yours""

Spring 2011

◘



Masterful performance of the play, without the presence of the master

A look at the performance of *Samak-e-Ayyar* directed by late **Javad Zolfaghari**

◈ **Fariba Raeise**
Translated by Keyvan Sarreshteh

I normally critique the plays I see in friendly gatherings and verbally, but this time several factors lead me to write down my critique: performing a play without the presence of its director, the bravery, courage and nobility of a group of young but talented actors that perform the play spirited, lively and masterfully, even when their master is no longer among them and at last the most important factor was seeing an original Iranian play with elements and designs derived from modern theatre.

Normally when performing plays based on oral or written stories, the writer and director should work as if his audience is hearing the story for the first time and the work should be clear enough so that the audience would know the story and its characters after the performance quite well, but usually the exact opposite of this happens!!

But the performance of Samak-e-Ayyar doesn't fall in this pit and even a person like me, who unfortunately, doesn't know anything about the story of Samak-e-Ayyar, becomes completely familiar with this complex and multi-layered Iranian story after seeing the performance.

The play is filled with signs and meaningful elements and everything is in the service of the work and more importantly, the director was successful in passing through the creases and wrinkles of the story and has used them brilliantly and has put them in line with other elements of the play. This harmony is most apparent in the way the actors act.

In different scenes and situations the actors were directed exceptionally. Their parts are usually short but effective. The director has used typical acts and memes, movements and changing tones to make these short appearances memorable.

The distinct design of dresses and masks has helped the characters to stay in our minds, for example removing a mask is a sign of being killed or dying of a character. What needs to be noted here is that even though all characters wear masks, but they could be easily identified and the elements that are put on the masks and dresses, in addition to making them more elegant and adding a layer to the character, help us to be able to recognize each character.

The storytellers, with their two distinct kinds of acting, are a mirror of what has happened to the characters and have an impressive effect on the audience. The first storyteller with his energetic movements and funny and likable face and the second storyteller with

two books were the same… he was like a prism, from any angle you shone a light at him, he reflected a different light, he was a man with various aspects…in this office, publishing books was only one of them. Exhibitions of jewelry, painting, handcrafts… there was no one who he couldn't get along with."

Nozari: "one could learn a lot from him. Getting along with others, forgiveness, being patient, I was a nervous and tense person, and I learned to control it."

Pourmehdi: "I'm thinking about why many of his colleagues were not able to have a constant line in their works like he did, Zolfaghari was able to establish himself in some places, he knew the language of this society, he knew his own society and he understood the administrators' points of view."

Garakani: "What you say is a simple matter, Javad was a kind of person that made you think he was doing different things at the same time, which he was, but he had concentration. He had one true love and that was theatre, especially puppet theatre, he did all these other things for recreation, he never left his true love, other works were his break time for when he got bored from doing the same thing for a long time. His attitude toward people was like that story about the man who had a bed, the man would cut off the excessive limbs of anyone who was taller than the bed and would pull anyone shorter to become the same size as the bed; Javad didn't have this bed…"

Pourmehdi: "our necks are always bended, but he had high confidence and would…"

Nozari: "…and he had a charisma in his work..."

Garakani: "He wasn't able to see anything except his works… he wanted us to be a bunch of friends working together…without even speaking he pulled you and created that atmosphere, and you never realized why."

I ask about unfinished works. What will happen to them? Ms. Pourmehdi talks about a research, "40 Saal baa Kanoon" (40 years with the Association). "A Research that Mr. Zolfaghari, Ms. Azari (his wife) and I started almost three years ago." There wasn't even a note in the Association; everything was gathered from interviews, magazines, brochures, and personal archives. It includes the association's activities from the year 1349, the Association was named the foundation of children theater then, until today, "when the book was about to be delivered to the Association, its manager changed and the new manager wanted some changes in the book…anyway it could be one of the best source for children's theater" and Ms. Nozari adds: "there is a bibliography and theses list of puppetry in the process of being published. There is the history of Latin America Puppet Theatre that I was working on and is left unfinished." I heard there is series of interviews too "Yes: tradition and modernity, the interviews with Jalal Satari and Ali Samadpour were written down from the recordings".

…

Garakani: "there is saying like this: that guy is a good partner, but not a good friend. I don't believe in it, a man is either good or bad. Javad was like that: in partnership, friendship, for his family, a good spouse for his wife, a good father for his son, a good son and a good brother…you can't find a person who is mad at Javad. He never hurt anybody's feeling. In your 20s you can do it, in 30s you still can, in 57 years old, when nobody got anything on you, that means you didn't wanted to hurt anybody…. no one have a bad memory of him..." and if he couldn't tolerate someone, then know that that person…

Pourmehdi: "he got out of many circles… he stepped down from his positions, he was a tolerant man… but what had they done to him to…"

Garakani: "when we remember his life, he had many good things in himself. In my opinion still has…. This very meeting is because of Javad."

I turn off the recorder, and we keep speaking for a little more, then I thank all three of them for their time and for giving me permission to

Nowrouz-e Honar art institute

◈ **Publisher's note**

Maybe the honor of reaching one of the most enjoyable feelings and bizarre moments in life is for an actor who comes on the stage after the performance.
Why? Because the theater concludes all arts, the perfect art! It has literature, music, and shows the closest image of life.
The most important factor that creates this feeling at the end of a performance is the encounter, challenge and fusion of the actor and the audience. And this moment is the rarest and strangest point of consistence, unison and harmony of human beings. The base of theater is the play. And with its registration it becomes eternal. We learned that the best bases for writing the play are tales and myths. We have one of the richest and most abundant folklores. We could try to develop and use this culture.
Nowrouz-e Honar art institute wants to walk in the road of literature and dramatically recreating the Iranian stories and myths and because these stories are magical, our plays have puppet features.These puppet plays "Boz-e-Zangoule pa", "Kadou Qel-Qele zan", "Kharamshir" ,"Dom Douz" , "Siavash and Farangis" are for puppet theater directors , artists, students and lovers of this art form and to lead to performance and creating that most enjoyable feelings and bizarre moments in life.
Javad Zolfaghari/ Summer 1998
Some of literary works:
- Compilation of the puppet play "Boz-e-Zangoule pa", Nowrouz-e Honar publications.
- Compilation of the puppet play "Kadou Qel-Qele zan", Nowrouz-e Honar publications.
- Compilation of the puppet play "Kharamshir", Nowrouz-e Honar publications.
- Compilation of the play "Siavash and Farangis", Nowrouz-e Honar publications.
- Compilation of the puppet play "Dom Douz", Nowrouz-e Honar publications.
- Compilation of the puppet play "the Game of Boy and Wolf", Nowrouz-e Honar publications.
Some of performances:
- "Boz-e-Zangoule pa" by Javad Zolfaghari , City Theater Hall
- "Kadou Qel Qele zan" by Javad Zolfaghari , City Theater Hall
- "Siavash and Farangis" by Javad Zolfaghri, International puppet theater festival in Lahore Pakistan
- "Boy and Wolf" by Javad Zolfaghri, Danshjou cultural center
- "Ali Baba and City's Bright Stars" by Javad Zolfaghari, the 12th international Tehran puppet theater festival
- "Samak-e-Ayyar" by Javad Zolfaghari, Molavi Hall, 2011.
Some of awards:
- The best children book from dramatic literature section 1999 for "Boz-e-Zangoule pa"
- The best publisher in 1999 from international Bratislava children book illustrators' festival for "Boz-e-Zangoule pa"
- The award for the best work from the first national Tehran municipality's cultural organization children play writing festival for "Boy and Wolf"
- The best play in the 12th international Tehran puppet theater festival for "Ali Baba and 40 thieves of Baghdad" ◘

his slow movement and deep voice make the story much more engaging. The performance is structured in a way that accepts comedy and the actors were given enough room to improvise in their comedic acts.
In the masterful stage design, done by Iraj Raminfar, not a single element, object or angle was used merely because of its beauty or aesthetical value and everything has a reason. The director uses these elements very well to tell the story. The angles in which the story is told and the circular movements of the actors not only bring to mind the traditional and ritualistic shows but also have great similarities to traditional Iranian games. Simplicity of the elements on the stage beside the atmosphere that is created from the movement of the actors and objects on the scene, the main platform and … helps in creating the feeling of places such as the palace, a room, a romantic meeting, the arena, the scary well and ….
The music is in the service of the work and has found its place in the performance. Ali Samadpour has a good understanding of the atmosphere of the play and has synched his music with the performance very well.
Overall Mr. Zolfaghari was successful in using signs and elements that were at his disposal and the audience enjoy it so much, that he decides to see it one more time before he is even out of the door and this is without a doubt the result of how the director has shaped the work as he himself has said: "Samak-e-Ayyar was something that I was working on for many years in my mind." ◘

Samak Ayar, Late Javad Zolfaghari, 2011

Samak Ayar, Late Javad Zolfaghari, 2011

The Horizon Line in Micro-Theatre

◈ **Mehdi Koushki**

Just as the architecture and the environment in which a human lives provide him security and at the same time reveal everything from his climate to his aesthetical needs, Scenography could be the first safe haven of an actor on the stage of theatre. What is the climate of theatre but those signs that the text offers us so we can express ourselves with them? For example the text says that I want a luxurious house and we suggest to the text that the house could be shown with a small sign and the text might suggest emptiness to us and we produce the play in a warehouse, and sometimes the only thing that the text suggests is a reading and nothing else and besides all that, we can look at theatre and the stage any way we want. Every aspect of the stage is real, but a reality that its signs are defined by us. Like the stage reality of a wall coming out of the ceiling or a floor opening and something coming up from it. All of these require a fixed and stunned gaze and an audience that look up at big stages with complex features. But the horizon line in Micro-theatre could be defined from two sides: a look from above and a look from below that views the enlarged picture of those same objects. Anyway, every big thing can be seen from a different angle in a small size and all we have to do is change our lines of sight; then we see that it is not that terrifying, just like a kid who compensates his small size compared to the adult life by looking at his toys. May be the first thing that Micro-Theatre present to us is separation; separated identities of a single whole. The other significant point of Micro-Theatre might be that while in theatre manipulation is from inside, as the director, at least during the play, is not able to change anything, in Micro-Theatre, just like puppet theatre, the manipulation is from outside and there is the potential of change in the scene. At last we can say that Micro-Theatre, with all its similarities and differences with theatre and forms such as Paper Theatre, Toy Theatre and Digital Theatre is not a new phenomenon but a renewed look at the facilities of stage, lighting and playwriting in a miniature scale and a way to be creative with everyday or maybe complex and digital objects.◘

The Story of Radha and Krishna, by Ravi Gopalan Nair and Parvathy Baul, 2008. Courtesy of Trudi Cohen

An interview with Hasan Madjooni about Micro-Theatre performances

◈ **Maral Karimi, Atefeh Ahmadi**
Translated by Diana Fathi

The newest “Leev” theatre group project is “Micro-Theatre” and it`s a research - performance project based on producing plays from fictional literature. In this project the stage-model is built according to one of the existing professional theatre halls: “Micro- Theatre” is performed in the model size by using of video projection and play- reading as narration. Its purposes are:

- Concentration on the side of performance and emphasis on its visual aspect
- Producing plays from fictional literature
- Discovering the dramatic capacities of fictional literature
- Expansion of play-reading from spent reading to performance reading

• It seems that “Micro-Theatre” performances are along the same line as researches done by Leev Theatre Group, even if we haven’t taken parts in the workshops and conferences until now, but in the beginning we are faced with a

World Puppetry Day
March 21st, 2012

◈ **International Message from Joan Baixas**
Today, it’s a celebration day

With a firm gesture we put aside newspapers, switch off newscasts and propose a toast to the art and the brotherhood, today is a festive day, we celebrate the World’s Day of Puppetry.
We cannot forget about the grief, the painful reality of mishaps and penuries troubling the world, but exactly because we do not want to forget, we commit ourselves to celebrate human dignity, the insatiable zeal of men to strengthen life against misfortune and death.
Art is a hymn to this dignity, bringing together in continuous tides past and future generations, cultures and clans, by poetry. Art establishes complicity of views between persons who are marvelling together, creator and spectator, about the exploration of the unknown. Every artistic act is a disturbing grain of sand in the gearing of reality.
The art of puppetry is leading towards these objectives at a fair speed. Every time we animate a character we sign a declaration of independence. As an unruly child of the arts of images and words, of interpretation and narration, the marionette reinforces the commitment to innocence, place of happiness and also calls for the other extreme, cruelty.
Innocence is important, is harmonious and fertile, as testified by Jarry or Kurosawa, Miró or Arseniev and many others.
For cruelty one only has to take measures of the costume and look in the face with sarcasm.
“ The animal lives in nature like the water in the water” (M. Eliade). The marionette lives in the imaginary like the water in the water. A territory where reason verges on the flows of the animal and vegetal kingdoms, of earth and water, the imaginary is the energy reserve of people and tribes and the marionette plays there freely like a king, does not analyse, does not intervene, prospers.
“The differentiating feature of the human animal is the animation and the first animation which made men are the gods. Animation makes us to persons.” (P. Sloterdijk). The sharpness of this philosophical reflection pervades the mood in the main act of the puppeteer: to give life to the inanimate and to convene people around this sorcery.
Already some years ago, a handful of puppeteers had the wise idea to create an organization to strengten international exchange. Unima, already turned into a consolidated reality and extended all over the world, is now more than ever necessary to manage the professional efforts regarding the objectives of the art and human dignity.
So, we praise the gods for granting us this profession, we thank our grandfathers for creating Unima and we celebrate the magnificence of the art of the imaginary, we bring a toast to the marionette.

Friends, let’s have a GREAT PARTY !

Joan Baixas

http://www.joanbaixas.com

in the next performance we don't even have that and the performance only uses a camera and some objects. In fact we need simultaneous experiments in text and performance.

• What was the result of concentrating on contemporary fiction? Aside from what you said about the need for a new kind text for this form, what has using contemporary fiction, which is a primary condition for these performances, brought to it?

This condition wasn't about studying contemporary fiction. It was more an excuse for us to begin. Because here we are dealing with objects and dialogue loses some of its importance and description and the other things take its place. And here the story becomes more important than the play.

• You mentioned the similarity between the Micro-Theatre and the Toy Theatre. In all of these we need the presence of puppet and puppeteers techniques. But in Micro-Theatre we are not dealing with puppet or the techniques that are used to give life to them. In Micro-Theatre the audience encounters a layout of figures. Was there an idea behind this? What kind of capabilities or limitation did this brought to the performances?

This goes back to my early ideas about performance. I wasn't trying to get to puppet world, but this might happen. But we are only talking about these few performances now and they are specifying our definition. The model space is what I like. This is the space that was in some of my stage works but now has come out of it. This is a space that according usual definitions is doesn't have any character in it. The objects and their layout are important here and our stories are chosen based on them and there was no intention in removing the movement. Of course it wasn't our intention to reject Puppet Theatre completley. The thing is that the main idea was the idea of a model. At first they offered me to hold Paly Readings in Arasbaran cultural center. But that form doesn't have any attraction for me. I wanted to go further and move from Play Reading to Performance Reading. I chose to create an experimental space. Not for the sake of doing something new but the purpose was to bring the rehearsal process to the stage. In my rehearsals when the actors read the play, there is a model there and I use it to explain what is going to happen. At first this process was supposed to be brought on the stage, to take a play out of fiction. First we wanted to find something new in the dramatic literature realm and I didn't want this space to just be an oral space, I wanted it to be visual too, i wanted to transform it in to

research idea. These parallel performances and researches underline the experimental side. How important do you think it is to have both research and experiment at same time?

Research is essential; especially for a group that is always working. The group members should always be up-to-date; because after a while the work might like many other things become ordinary and banal and this can happen to a group too. We also had educational visions and we think that we are walking in an unknown realm, just like these "Micro-Theatre" performances. In comparison to this project, Leev Theatre Group's Monologue Festival is in a more familiar territory. "Micro-Theatre" needs, if we don't use the word "theory", to reach to some principles. Beside the performance we have to search to known where we are heading and what is going to happen. There will be questions that we have to find answers for. We need to get to a place where we can experiment and have a theoretical back bone. When we began the "Micro-Theatre" I wasn't having any definition of the form but I was looking for a way to talk about it and I began to talk about similar shapes. In the Leev Theatre Group publication we introduced similar subjects to this form like Paper Theatre and Toy Theatre and even Object Theatre. We wanted to reach a definition and having a definition will give this form a framework and what is going to happen will become clearer.

• In every text it is very attractive to find the possible visualization of its worlds n it; whether for the artist who performs it and whether for the audience that watches it. This new experience and a new imagination of the text happen in "Micro-Theatre", but it seems it does not go above an inspiration and initial thrill and remains an imperfect experiment. Maybe we can say that we are satisfied with the thrill of this new revelation are not expecting longer lasting and ampler effect. With what you said about this being an experimental project and not having any definitions, how do you see this matter in regard to the few previous performances?

From my point of view nothing has completely found its place yet. As I said before we didn't have a specific definition in the beginning, of course we had something in mind but I don't think that when we are faced with a new medium we must know from the very beginning what we want from it. Each performance had its own atmosphere for example my performance and Mehhdi Kooshki's performance had nothing in common even though both of them were written by the same person, Amir Ahmadi Aryan. But we saw two very different atmospheres in the two performances! Even my other work "Pink Cloud" happened completely in another atmosphere. I don't pay much attention to the shape and form in these performances; I want to learn the capacities of the text and to know what it can reach.

• The issue of text was exactly what we were getting at. This non-visualization of the text and the feeling that maybe that experience and the discovering of the form is putting the text in danger.

These things might happen even when we don't have a new form. I think that this form must have its own text. I don't want to talk about the story or the drama. I think that we haven't even reached the text we need. A play is based on dialogue but when we talk about fiction; we are facing another type of visualization.

Something must be between them. We are still experiencing in this field. Some of these plays were successfully converted from fiction to play and some were not. But the problem is that we don't have any puppets in this form. We have some objects and some pictures. Now we must know the place of dialogue.

• By having in mind the concentration of Micro-Theatre on contemporary fiction and discovering its hidden dramatic capacities, a need that is felt strongly. As you mentioned yourself it seems that by looking at the four performances that were shown, in the process of adaptation we are going toward an oral literature rather than a play reading; almost all texts are turned into monologues. A question arises: is this whole capacity of fictional texts? or is this form not a suitable venue for a dialogue-based play and going forward, we should expect it to find a text with new coordination?

Yes I think we must reach a new coordinate. But still it hasn't happened. Even though I believe that when we speak about the text, we are talking about the performance and the thing we see and hear are collective that shape the text. But if we want to separate the text from form, we haven't reached it yet. We are still experimenting have no idea how to make it. Our work began with just a framework for the stage and now,

trying to remedy this weakness by enlarging it.

Yes, this could happen. I thought about this. Indeed the danger is there and I was worried that the audience might think that the small scale is the cause of the enlargement. But as I said before the reason behind the presence of the camera is to bring some life to the performance. For me picture is like text, just like the word we say but when it's written it finds authenticity.

• The same old encounter of written word and speech.

Yes, the same old encounter, this picture is doing the same thing for me. Of course all people who participate in Micro-Theatre performances might not have the same opinion, many of them asked me what must be done in performances and what must not, I think these performances aren't there to find the musts and must nots! We are experimenting and there is no assertiveness for the picture. If I used that I was trying to reach an idea and I don't think the idea is yet fulfilled. For example at first I had an idea that I couldn't do. The idea concerned closed circuit cameras that are found in different rooms and film objects. It seems the object is always under surveil

lance. If we look at the image with this perspective in mind something completely different happens. The image can no longer be separated from the subject.

• The Toy Theatre too is in a way concerned with Voyeurism and the idea of peeking.

Interesting! I mostly work on the stage and might not be familiar with some theories. But now these models and scales have engaged me with themselves. For us the idea is in the model; an idea that has not yet taken shape. But it is independently and absolutely there, something that has become an experience for us with these tools with models and cameras.

• If we wanted to discuss inter textual, we know that even the poster and brochure of a performance is connected to it. Sometimes we don't say anything to the audience, that's a different condition. But when we inform the audience consciously and with a research centered background, the situation differs. The audiences encounter these performances while some things were told to them in the seen brochures and other things. Even if they are not familiar with Toy Theatre, they will find some notions of it by looking just looking at the journal.it might be because of this introduction to Toy Theatre that he considers the enlargement of the picture as a remedy to a weakness, because they expect these performances to be at the same time experimental and backed by some researches. In anyway, the audience is not in blindness. And we have created some expectations in him and if we don't meet these expectations in the performances they cause same contradictions.

Yes, but the contradiction is something that I normally seek, because it can provide some good conditions for us. But there were some primary things that maybe should not have been discussed, because they caused some limitations, but I might also be that people have found some ideas matching their philosophy in these things. Maybe this bond to early agreements causes some good things, because we discovered much through them. That is we encounter something without any preconceptions and want to know what the possibilities are. Indeed these forms were just sparks for a beginning.

• Even though this might be a repetitive question, but generally how far or close did these performances get from or to that early idea?

We are still experiencing but the form forces some things on us that we might want to put aside. I don't want to limit myself by the

a model just like what is going to be performed. But when I read the story I thought that the scenography for theatre is disappearing completely. The first story I read was Insect. After that I felt that I don't need this idea anymore and in fact my first idea was changing. I moved from the model form to a kind of layout.

• In the Micro-Theatre the audience is facing a 2D image. Indeed it is in contrast with the usual 3D mise-en-scenes of theatre. This form might be closer to Screen-Reading (Parde-Khani) or even Photo-Film.

It might be close to these but I can't say for sure. These days I don't want to have specific definition of this form because we are experimenting to complete our work; a perfect and independent work. I don't say it's a story or Play Reading or Screen reading. I avoid these definitions.

• What we meant was the proximity of Micro-Theatre to these forms not their common definition.

Yes, it's close to these forms. Of course I added the camera to the performance to give more life to the events. I got this idea from the fact that when you put a model in a video space it become alive and life-like, even the puppet itself, when we take a picture of puppet it seems more alive. In this way the performances somehow became a polyhedral medium. For example because of the presence of video we could call it Video-Art too.

• In the first issue of Micro-Theatre monthly journal, you introduced the Toy Theatre, this kind of theatre has some clear features, for example its nostalgic aspect, the best description for it might be found in Baudelaire's mention of a child's experience with a toy that he considers as the first original and one-off encounter with an artwork. Therefore this nostalgic aspect comes from this encounter that is always in our mind. Indeed not every little object is a toy; a toy needs a previous encounter, furthermore the Toy Theatre because of its historical background is substantive to toys, but we don't have this historical background here and in the performances we have seen, there was no such concern in selecting the objects. It seems that we are getting closer to the Object Theatre, have you discarded these aspects completely?

Yes, at some point this aspect was present. For example when I was working on David Levinthal's photos, they had a nostalgic value that was very appealing to me. But I am not the one who dictates this aspect; it is my reading of the text brings it with itself. I might reach it somewhere and somewhere not. It depends on the text. But I don't go for it from the start.

• The Toy Theatre and its revival was always a concern for groups that engage in social themes and had a radical policy. Indeed it seems that the selection of Toy Theatre and this scale was a very cleverly choice, even if we put aside reasons such as its inexpensive nature and the awareness of limited facilities – as It embraces the masses- . The fact that seeing the truth in a small scale and the dominance of the artist and audiences over it decreases the importance of produced realities, is a way to criticize contemporary myths and legends, So in here form and theory are interweaved together very well. But in Micro-Theatre we face enlargement of picture. The enlargement is not a good tool for this theory; of course there is no requirement for these performances and theories to be matched. But the audience might see this as us considering the small scale weakness

A review of the shadow puppet show “Ey Vaay Haay”

Directed by Setareh Aminian

◈ **Atefeh Ahmadi**
Translated by Keyvan Sarreshteh

When we look at a work of art, especially in the field of theatre, we expect it to give birth to some kind of thought; this doesn’t necessarily mean that we should put a commitment on it or expect it to convey, whether directly or indirectly, a message; as each piece of work that has found its relationship with its own world and reality and has then started its expression – whether from a position opposite us or in accord to us – will without a doubt stimulates our feelings or our minds. When encountering a performance, and especially a puppet performance, such assumptions might bring conclusions to our mind that are not the point of this article. If a show could somehow amaze its audience or inspire them very slightly to think, then we can talk about and judge that show; this certainly doesn’t mean that we should judge the contents or expect it to be filled with ideas. In fact with this definition it can be said that this article is not trying to critique different aspects of the puppet show Ey Vaay Haay, but is trying to find a way to start a dialogue with it, especially since this work was produced in a situation that the works produced are usually void of originality. But this work, instead of imitating, tries to experiment and use traditional art in a new form and opens a new window for talking about the potentials of original Iranian art and its reemergence.

When encountering a show like Ey Vaay Haay, a show that tries to tell a story and is based on a dramatic text, the first line of connection gets is formed by the text and the story. Here we are facing a text with a familiar plot taken from fairy tales. This might take lead us to think about this play in the same context as we think about clichés of puppet theatre. One of the main reasons that puppet theatre in Iran is still considered marginal and has had trouble in connecting itself to the main events of art and theatre, is that in the mind of many members of its audience, it always follows those clichéd stories and even though there were some attempts to eliminate this mindset, there still is a distance between them. One of the other factors that cause this situation is the artist working in puppet theatre, not having a clear definition of its audience. In the mind of many people puppet theatre is still an alternative word for children theatre and even when it is defined as an adult show, in some instances we still feel suspended between the two worlds. In the play Ey Vaay Haay, even though the play is definitely shaped for an adult audience, there are still some confusions that seem to come mostly from the selection of a fairy tale as the basis of the story, by using the excuse of acceptance and reception of these subject by the public audiences, it seems that the public audiences are considered, against professional theatre audiences, as children who need fanciful stories. But these stories, with their simplistic representation of an ideal world, lack the ability to connect to today’s audiences.

In general it seems that these text because of their inability to find new identities, are not good venues for our new times, especially since their retellings become repetitive and non-innovative; it can be said that not only do they not inspire thinking, but also even if, at some point in history, they were a source of satisfaction for their audiences – by defining any sort of audience for themselves – in our time, they are no longer able to do even that.

One of the ways a thought is conveyed in a performance or any other art form is certainly through the formal and structural qualities of the work. The claim to have a visual identity in a performance and trying to read meanings in it without considering the other elements, without a doubt, results in unfinished ideas and may even change them. But it could be said that in the performance of Ey Vaay Haay the pictorial world of the play has done a good job in expressing new ideas. By using Iranian miniatures and combining the different schools of this Iranian art form, the show produces a rich visual atmosphere that is able to convey meanings, meanings that seem to belong to the world of pictures and visuals.

Miniature has always had a connection to storytelling and its close proximity to illustration connects it to the world of performance and storytelling. On the other hand the visual language of the shadow puppet theatre – especially in its colored form – is a rich language in the hands of the artist that, in addition to theatrical elements, uses a combination of expressive elements of cinema and painting. In general it can be said that using this form of painting for a shadow play was the right choice. It should not be forgotten that this combination of light and color, the three-fold screen and the Miniaturist perspective in the stage, brings to mind the Iranian architecture. All of these, alongside the Iranian music, show the ability of these art forms in becoming unified and the possibility of structural collaboration between them.

This play is also successful in its use of visuals and arranging them in an innovative manner on the screen, and has taken puppets out of the miniature paintings compositions and has put them in a theatrical mise-en-scene, this has resulted in a diversity in the images that charms and fascinates the audiences.

In an ideal situation, the conveying of meaning in the performance should happen somewhere be tween two ends of content and structure. The balance of these two could bring an internal unity to this performance and could cause the formal signs, being used beside an appropriate text, have more power in their expression. But the selection of the text might have caused many of these elements to not reach their full potential and have slowed down the process of conveying meaning in the minds of the audience.◘

early idea. I just want to engage in this form and find some things and maybe something happens in the futue. In this time, the least I wanted was that the idea comes out of an abstract form, I wanted to find out why the model was so engaging for me. an idea that came from years ago and out of one my stage performances called “Invisibles Cities”. But now I have moved out of those works and act independently.◘

A short review of “Baa Parhaaye Narm bar Maah-e-Pishaaniat, Taaj-e-Nozaadi Mibaafad”

Directed by Maryam Moeini

◈ **Maral Karimi**
Translated by Keyvan Sarreshteh

“Baa Parhaaye Narm bar Maah-e-Pishaaniat Taaj-e-Nozaadi Mibaafad” is the name of a play that tries to present a visual and non-oral tale based on one of the most famous stories of the Persian poet Attar (Mantegh-al-Teir); By knowingly removing dialogue, the play tries to reproduce the spiritual and symbolic world of Attar through a mixture of images and music on the stage.

The reason behind selecting a text always stems from the artist’s concerns and his or her situation; a situation that both the artist and his or her audience belong to. When exploring the past one should always keep this in mind. Interpreting and rewriting old texts requires that the horizon of the text or the past combines with the horizon we are facing today. To know our past we need new tales, but the position of the one who tells this tale should be so that he would be able to look from his new position at his past as something alien and at the same time something that is still connected to him. In general if selecting, adapting or rewriting a text stem from the situation, the product will not be something vague and abstract. What I mean by “abstract” here is not the lack of a persistent narration but what will come out of the narration with all its different structures.

In some instances in the performance, bolding the relationship between the puppets and the puppeteers who are imprisoned in metallic cages, which have their symbolic meanings, in addition to the short scenes (the dinner scene, the agitation before sleep and …) that usually underline the loneliness of human beings and the coldness of their relationships, might be considered as a reflection of the banality of present-day life; but it doesn’t meet the expectations that an adult audience have from an art work, especially a work that is trying to represent the life of today with all its complexity (in any scale). Without doubt we need something much wider and longer-lasting to jolt the current audiences. But it seems that this play, to reach a puppet rendering of the symbolic text of Attar as, has just decided to remove some elements of the text (the journey of the bird, …) and add some new ones (feathers, key, shoes, cage, balloons and …)

There is an ever-present need to give a new life to notable figures of the past, but the important thing is to produce comprehensible materials from these old texts and maybe even more importantly they should make sense in our situation. For Attar to be meaningful to us, we need to interpret it according to our current situation. We need to find and situate those who are like Attar in our own tensions, choices and experiences and for this new classification, we need look at it from the perspective of modern thought and then reread and retell the tale.

I will either understand Attar according to my situation or will or want not to understand him. If I don’t understand him, there is nothing to say, but if I do and it goes as far as becoming one of my concerns and enters my work, then it is my current situation with its complexity, contradictions, traditions and gaps that have had a hand in it and its hand is not something intangible or an optional thing; that is the artist couldn’t claim to see a separation between his or her situation, the text and the performance, or to engage with one without concern for the others. In this process the understanding of the director of a text is found in the performance that takes shape. In fact he or she reads the text from the first moment with the necessities and needs of the performance in mind and it is because of this that the performing aspects should be present in his or her mind from the very beginning. Because our understanding of the text is connected to a particular situation or historical horizon, we are somehow translating the text while reading it and a new kind of reading takes place that makes the performance of it possible.◘

Ishara Puppet Theatre was founded in Delhi in the year 1986 by Dadi Pudumjee. Ishara works with a core group of puppeteers, artists, actors and dancers, incorporating puppets, masks and objects. Ishara’s productions range from visual poems and folklore to satire, including television and educational programs. Ishara Puppet Theatre Trust is known as one of India’s innovative modern puppet groups.

Ishara International Puppet Festival was conceived in 2001 to revive and create awareness about and expose the thousands years old traditions of India. Dadi Pudumjee, the festival founder, says that “from the first year of the festival till now, there have been many developments. The way people look at the festival has changed a lot. We are trying to present different styles and techniques both in traditional and contemporary puppet shows. But there is still a long road ahead.” Ishara is trying to engage cities other than Delhi in the festival and support puppeteers all over

India. In cities like Delhi and Calcutta contemporary forms are in the spotlight but in other cities traditional shows are still the main attractions as before. In the past ten years and since the beginning of the festival, many groups from different countries such as Belgium, Italy, Spain, Turkey, Iran, USA, Japan, Sweden, Bangladesh, Brazil and many more have participated alongside Indian groups and performed their shows. The Ishara Festival have tried to pay attention to both Indian and non-Indian contemporary productions and also to the manner of the development of theatrical traditions during history and wants to be known as a venue for multi-media arts in India.

The festival is held in the first half of February every year.

Crossing Borders and Limitations:
An Exclusive Interview with Dadi Pudumjee

◈ **Maral Karimi**

• Even though it might be a clichéd question, but let me start by asking about how and when the Ishara festival was established and what was the first year like.

The festival was started 10 years ago, with an idea to have an annual international puppet festival in Indai/Delhi. This grew to what it is now, we had just one foregin group from Belgium and the rest were Indian shows.Today there are more foreign groups in the festival.

• By looking at the works that are selected to be performed in the festival, one can see a distinctive taste in their selection. What are the main criteria in selecting the works and what is the most important factor in picking a performance?

The Idea is to give a platform to all the various styles and techniques of pupperty, modern, traditional, experimental, etc.to also widen the audiences views on what they think is puppetry, to show case artists from around the world who work in diffrent visual performance arts and ways of expression and storytelling, as well as to introduce the foreign groups to indian traditions and ways.

• There is a wide and diverse range of groups that take part in your festival each year, and we can see modern groups, with new approaches and technics in there. By keeping this in mind, how much do you think that such festivals (if they could be called Experimental) could act as parallel academies and be considered educational?

No, I wouldn't call my festival experimental, it's open to all the various types of shows, traditional and modern, performances for the family and for adults as well, yes they are very important platforms as we here in India do not have puppet schools, you have the traditional family theaters in vilages and then the more urban modern groups which are in cities, so you either intern or work with them to learn.

The festival is a great opportunity to share views and see the various puppet expressions that people use in their own countries and mileiu.

Seminars and workshops during the fest also can be educative and raise awareness towards the art form in general, to both puppeteers and the interested students of art, theater and other allied practitioners.

• Performing works that have a new approach to the past and traditions of Indian puppet theatre, or in other words have a new reading of the old materials, could be helpful in reviving these traditions and introducing them to new audiences. How successful has the festival been in this regard?

Yes,We try to endeavor towards this, reviving is double edged word, it can be both positive and negative. Change is always been there, even in tradition, it has always evolved and the artist has to put her thinking and essence in to what he or she is creating.

• The traditions and the culture of east has always been a great source for contemporary and avant-garde artists, but normally those who have inherited this culture have been less successful in reviving and translating it to a language close to their time. As reviving the traditions is one of the goals of the festival what do you think about this situation?

I think you can not revive without studying the form, the traditional artists due to many social issues have difficulty in creating new works within the tradition, the modern puppeteers seem to do this better, but then they have to understand the nuances and the history of tradition to be able to build upon, otherwise it's just a kind of plagiarism.

• How did this year's festival differ from the last years in regards to the quality of the programs and participating groups and the execution of the festival?

I think each year is diffrent from the other, first it's beacause of the variety of groups which participate from diffrent countries and also some groups performed in Mumbai, and we had many more schools shows this year where the smaller groups with the less heavy techniques performed in various schools around Delhi. We had also shows in a neighboring city Gurgaon. And well this year in the festival we had groups from USA, Afghanistan, Iran and Israel amongst others, this alone is a great achievement , getting people to talk and understand each other.

• Gathering different groups of people from different countries, have within itself the gathering of different cultures and traditions. What has this brought to the festival?

Everything! The festival is a small jewel in bringing together various traditions from different countries. Can you imagine having an Israeli group perform in Iran or vice versa? well, here it happened, we crossed all political boundaries and this is so,thing special for all of us, considering that this is not a state run or government festival, but is organised by our Ishara puppet theater trust. Ishara also means a gesture or maby a way towards.

• Among the works that take part in the festival, the interdisciplinary works bring with them new definitions and audiences to the puppet world. What was the reaction of Indian audiences to this works?

The reactions have been great.The audiences have been exposed to so many diffrent artistic disciplines, that now they choose what they would like to see, not just blindly come to any show. Our shows are now all house full, and people have to turned back as there are no tickets left.

The press is also very supportive of this festival, newspapers and magazines in different languages write about the programs and interview with artists, This really creates a very positive feeling amongst all.

In this year's festival, there was an Iranian group participating. Did you see their performance? And considering the different Iranian groups that took part in the festival in the past years, how do you perceive the Iranian puppet theatre and how successful were these performances in introducing it?

Until now, we have had 3 groups from Iran and in our 10 years, this year was the 4TH . The first was Atilla Pesyani's group with Caligula, then it was Roshanak Roshan "the wedding anniversary", then Mirzahussein sisters with a traditional glove puppet revival style show and this year the ever moving and beautiful conceived Zahra Sabri's Yas-e-Tamam group with the "earth and universe". Each of these shows amazed the audiences because of the quality of work and expression in puppet theater in Iran.In India we all know the Iranian films and to some extent now theater groups who come to the annual national school of drama theater festival each year, but not many people know how rich Iran and Iranian artists are in their puppet theater.

I have been to your festivals and have visited your country many times in the last 30 years.The connection was made by my teacher the late Meher R.Contractor, and our associations through unima with Brhrouz Gharibpour,Marzieh Broumand, Javed Zolfaghari, Ardeshir Keshavarzi and many other young puppeteers who have visited our festival or the ones I have met in Tehran and other Festivals.

We need to be free to create. We need to see beyond narrow official frameworks. We need to introduce the world to our audiences, through our work. We must not just work within our own stories and texts but also explore the rich cultural variety of humanity through their stories and literature.

• Was inviting different groups from around the world and especially middle east your personal decision and if yes, what was the reason for this decision?

Well I have met many groups through my being president of unima for the last 4 years, my terms end this way but I have made good friends for many years now, friends from many festivals and individual groups. We need two hands to clap, one is us, to be able to select and present a group, and the other is the group being able to travel to India, as we can not pay their tickets.But the festival news has spread and each year many embassys and cultural organizations, eg Italy, Germany, Spain, Israel and Brazil have supported their groups for coming to our festival.

It's a small festival, but one were we struggle to keep our hearts in the right place, and , make it more personal and comfortable for all the participating groups.◘

I am not the Judge of History, I am just a narrator, call me by my own name

An interview with Zohreh Behrouzi Nia director and Nima Dehghani writer of the play "Goft Emrooz Bini va Fardaa va pas az Aan" (Said you will see today, tomorrow and after that).

◈ **Atefeh Ahmadi and Keyvan Sarreshteh**
Translated by Keyvan Sarreshteh

• Mrs. Behrouzi Nia, it seems that the text of the play was written by your request by Mr. Dehghani. Was the subject of the play – the life of Halladj – your idea or a suggestion from him?

Behrouzi Nia: when the festival organizers announced that the works submitted for that year of the festival must have an Iranian theme, I searched really hard to find a subject that was new in the field of puppetry. Because many of our legends and myths are normally told in puppet plays; But the life of Halladj was something that hasn't been worked on before. I liked to work on it. When I made this decision I didn't know much about Halladj, In fact my knowledge about him was limited to the story of him being hanged because of what he believed in and such things. But I wanted to work on this from a puppet perspective, and then one of the professors introduced Mr. Dehghani to me. I talked to him about the subject and he agreed and developed the idea and it became a play.

• Was the woman-centric tone of the text a suggestion from you?

Behrouzi Nia: Yes

• There is a note in the published text and also in the brochures that are given to the audience that says that this play is a tale "on" and not "of" the life of Halladj. What is the meaning of this statement? Is the life of Halladj a foundation that you have used to tell another tale?

Behrouzi Nia: My idea was that Halladj didn't only belong to that era, even though I and Mr. Dehghani were having some different opinions, but my idea was that Halladj is still among us and is alive, his tale is a tale that is repeated daily. Actually you are right; we wanted to use his tale as a foundation for telling another tale. Probably Mr. Dehghani agrees with me as that sentence was written by him.

• When you call the life of Halladj a repeating story in history, apparently the original historic context wasn't your main concern and by selecting a woman as the narrator of the play, it seems that you wanted to stress the recurring fate of the wives of great men.

Behrouzi Nia: That is right; we were not supposed to recount the history, if you want to recount the history the history books do a much better job. What we wanted to say was that there were, there are and there will be people who get hanged for what they believe in – whether spiritual or other kinds of beliefs. But why a woman? I think that what have never gotten much attention in heroes' lives are their wives' lives. No one ever pays much attention to the story behind how they became heroes. In my opinion these women are heroines too, because if it wasn't for them, these heroes would never come to be.

• Mrs. Behrouzi Nia told us about the reason she chose the life of Halladj and its recurrence during the course of history, how did you connect to this tale to retell and rewrite it?

Dehghani: When Mrs. Behrouzi Nia suggested the story of Halladj, , I didn't know much about him beside the story of how he was hanged and his defiant spirit, on the other hand I had read his poems before

who chooses Halladj to be hanged, even though that she tells him her woes, but in the end, in the last scene, it is her who hangs Halladj.

Dehghani: I think her stance is clear, as I said before Halladj had a spiritual/ literary aspect and a political one. But when we look through the eyes of the woman, the woman only sees love, it doesn't matter how many years Halladj spends in prison or what he has done. The important thing is this woman and her love to Halladj. In fact the point in no longer Halladj, we never say that this is the story of Halladj, we say it is the story of Halladj's wife, we see her loneliness, her madness and her take on Halladj's theosophy. She talks as Halladj in some points, but that doesn't mean that she agrees with him, in fact she uses his words against him. She says that if you (Halladj) are god, then I am the mother of Satan and such things. Of course these are plays on the language but she, in some places, even ridicules Halladj's spirituality and talks in heresy and fraud, only because her love is more important to her than Halladj's theosophy.

• That's right, the acts of this woman are based on her love and her grievance over her solitude, so why is it that when, in her imagination, she is talking with History and History lets her choose between having Halladj beside her or leaving him in History's hands, she doesn't make a different choice?

Dehghani: This is where beliefs come in; we are confronted by some kind of duality during the story. Love or what Halladj has chosen as his path? This duality continues to the point that History enters and we see a scene from Halladj's trial and in the next scene, if I'm not mistaken, the woman puts Halladj on trial, the scene that she dances with him and makes love to him, is in fact a trial of Halladj by the woman.

• Yes, there is a monologue there too.

Dehghani: The best monologue of the work in my opinion is there. I love that scene. That is where the woman is putting him on trial and no longer needs him; in fact even the woman condemns him to death.

• In other words you gave her a parallel court.

Behrouzi Nia: That's right.

• Even if that is what has happened in history, here we are watching an imaginary tale, for example the language of the play isn't historically accurate, and is a mixture of poetic language, modern language and historical language. It could be said that you changed the language to fit your needs; couldn't the same thing have happened to history? Can we give ourselves the right to change history to show the possibility of another outcome? I'm not talking about if we should or not, what I'm talking about is the possibilities that an imaginary tale presents us.

Dehghani: The possibility is certainly there and there are plays that this happens in them but it wasn't what we were trying to do; I didn't think about it. We just show. In my opinion we are not supposed to teach through theatre, theatre is only there to show. Any play that tries to present an answer to its audience normally loses them. Maybe even the subject isn't Halladj's wife but a woman from today; we wanted to see what will happen when a woman is presented with a choice that during history was certainly not presented to her? What will she choose: Love or Ideology? This is where the drama takes place and the audience can choose for themselves what they would do if they were in her place.

• We talked about the language of the play, a language that contains poetic elements not found in the historical language, and at the same time has a foot in history; how did you get to this language?

Dehghani: I wanted the language to be poetic.

and was somewhat familiar with the literary and spiritual aspects of his character. After the suggestion I went and studied his life and found out that the political aspect of his life was much bolder than other aspects such as literacy and spirituality. But what amazed me most was that a person becomes a legend in his society for what wasn't his main focus; as my readings on his life continued I found out that many of the stories about him that are circulating among us today, are in fact about other people. For example that story about him, that he bloodies his hand and his face, or that he is later found in a river or stories like these.

• You mean those tales that are like the tales of Tazkarat-al-Oliaa?

Dehghani: To a degree, yes. But the point is that these stories are about other people, people that didn't become much famous. That is why the interesting parts of their stories are taken and ascribed to Halladj. The same thing has happened to our other legends too; even in contemporary times. I found it really interesting that the character of Halladj was much more multidimensional and different than what we know of him.

• You chose a fictitious narrator, a woman, to retell this story, what was the reason for this decision? And more important than that is that we don't see the events but see and hear these stories from her view and more specifically from the view of her imagination.

Behrouzi Nia: In my eyes, this woman repeated this story every day. So the scene that sets by opening of the curtains in the beginning and ends by closing them in the end of the play is in fact the place that this woman repeats her story, in her madness and solitude every day. How should I put it? This story is still repeatedly happening, because the story of this woman isn't just hers, but is the story of anyone who has a spouse in prison or has lost one to the gallows and she plays this story every day for herself.

Dehghani: I don't generally like history but I like to look at everything the way I am and experience them in my own way. That is why I decided to show my own vision of history, that is, just as I believe history to be a dense and unimportant thing, a big and mysterious ghoul that I could never know well and for that reason only remember fragments of. I search history for teachers of what I want to learn and nothing more. But I didn't want the story to be told and shown in a linear and classic fashion in theatre. I thought that it needs a new way of to be looked at; maybe a modern or in fact postmodern dramatic structure; a kind of approach that the narrator and the dramatic structure change in. That is why the story changes. But we didn't want to distort history; we just wanted to tell our story in another form. In a structure with a new vision that is more appealing to today's audiences. Halladj's wife that Mrs. Behrouzi Nia had a hand in selecting her, could give the story the dramatic traits we needed and in fact a new concept entered the work after this selection: wives of the men who are imprisoned or killed because of what they believed in.

• That is exactly what I'm talking about. A female narrator brings with herself some notions. The very approach that you chose, looking at history from a female perspective by using a character that hasn't been seen before, has been silent before this, and as is said in the play, didn't even have a name, have some meanings with it. We have put this character in the spotlight and have let her speak, this woman is supposed to break down our mental clichés, where does this breaking happen? Because this woman seems passive and doesn't take a stand against what is happening.

Behrouzi Nia: I don't think so, it is the woman

rehearsing we talked for hours. I believed that she needed to get closer to what we had in mind. This process lasted for at least a month, she tried very hard to get to where we wanted and this performance, with all its possible weaknesses, was after all, an acceptable show in my mind. Fortunately our audiences were smart enough to understand what we were trying to convey. The other thing is the selection of fabrics as a technique. It wasn't by accident, we thought about different materials, for example we thought about cotton.

• Because of the name of Halladj?

Behrouzi Nia: Yes, but from a performing perspective, it wasn't a good choice, then we thought about ropes or other materials that were close to the texture we had in mind. At last we chose white fabric. Many people asked me "why fabric?" and "why similar knots?", but everything had a reason. The way the knots were tied, they could have been tied differently but we tried to keep them similar to each other, or choosing all the fabrics from the same color and material; all had their own reasons.

• There are some differences between the text and the performance, for example the first scene in the text is of giving birth or in the text the fabrics are described as the clothes of the children but we see plain fabrics in the performance. In fact the interpretations of fabrics are different in the text and the performance. Did these differences stem from different ideas or were they aesthetical decisions?

Behrouzi Nia: The truth is that Mr. Dehghani was very flexible toward my ideas, because I wanted to execute my ideas in the performance and if he had tied my hands, I couldn't have taken it to where I wanted and I couldn't have liked it. One of the reasons that we chose fabric was because I wanted to show the shapelessness and the lack of identity of these characters through them. From the talks I had with Mr. Dehghani regarding the character of Halladj and his view on humans, Halladj says that all humans are pure in their heart and on the other hand he says that I am god, which is to say that everyone is god. In my opinion fabric showed this similitude and god-like character very well. As god is shapeless to me.

• Form brings meanings with itself. What I thought about the fabrics was that they were the blank pages of history that now a woman is going to write a new story on them, as we see some writings near the end of the play on them.

Behrouzi Nia: I haven't thought about that, but anyone has his or her own interpretation.

• Another technique that is used in the play is shadow play. Was there a reason for choosing this technique?

Behrouzi Nia: Yes, Mr. Dehghani told me that the theosophy of Halladj starts from shadow and one of the reasons that I removed the first scene of the text was that I wanted the play to start with shadows because of this. Of course the aesthetic aspect too had a role in this decision.

• Most of your works before this play were based on images and forms, did this experience caused the text to find a more important place in your mind? Did your priorities change?

Behrouzi Nia: Human theatre is different from puppet theatre; in puppet theatre dialogues sometimes lessen the power of images. But after this work dialogue found a place in my mind and from now on I won't discard it completely to work solely with music and puppets. In my new work for the festival, I have thought about both of them. Maybe one of the reasons that I'm resistant against dialogue is that I think that puppets have an international language. Even in this show, even though I liked the text a lot, I was worried that it might hinder the connection

Firstly because a woman is uttering it and secondly because Halladj was a poet; at our first meeting with Mrs. Behrouzi Nia we agreed that the language should be poetic. Until the middle of the play there is assonance in the prose, but after the entrance of the second character, for specific reasons, it stops being that way. This play was an exercise for me in mixing poems and drama. In fact the actor can perform the whole thing as a musical. Of course this didn't happen much in the performance. The text could even be performed as an opera and the sentences could become rhythmic and be placed on a melody. This was a technical experience for me. I wanted to work on alliteration. As I said before I don't like history but in this way, I tried to make history pleasing for myself.

• The text was written from the beginning as a puppet theatre play and fits nicely in puppet form, did it help you to write with this preconception? Was it limiting?

Dehghani: I had written puppet plays before this, but at the time that I wrote this play, we were thinking about using puppets in a creative way and using a particular trait of puppets, the fact that they are made by humans and are his creations. The story of Halladj was a great place for this idea. His most famous characteristics are his well-known saying: "I am the truth" and going from multiplicity to unity. That is exactly like what happens when a man becomes the god of a puppet. And when you make a number of puppets, their unity means that you exist and it is the same with humans, unity of humans leads to god. That was our main concept, Halladj's wife gives birth to children, makes puppets and then in her despair says to Halladj that I gave birth to these children and made these puppets, so I am their god.

• Making puppets in the moment, from fabric and in similar shapes had a profound effect on the performance; the audience should be able to differentiate between the different puppets; the puppeteer-actor must play both her character and the puppets, and change character in a matter of seconds. How harder these things did made your job during rehearsals? How hard was it to achieve all this?

Behrouzi Nia: Very hard! The truth is that when I took the text from Mr. Dehghani for the first time, I found it hard to connect to. The text had some distance from me and I needed to try to like it. For me it was very hard to connect to Halladj. I discussed my struggles with Mr. Dehghani as it was very important for me to match up with him, both feeling wise and mind wise. The next step was casting the character. It was a very important step for me, because now, I loved the text and the connection was formed, so I needed to find someone who could make the same connection. I don't mean with the text, but with Halladj. I think that everyone should believe in what they do. Now, do I believe in this or not? Why Halladj? Why not Babak Khoramdin or someone else? That is why casting was very hard. When Mrs. Naseh came onboard, the first thing she told me was that she wanted to play the whole text by herself; we weren't planning on a one woman show, but I didn't know anyone better than Mrs. Naseh. I needed a strong actress, I have seen her act before and I wanted her to play those characters. While it was possible to have two actresses for two roles, I didn't want to show characters like Ibn Fatek or Halladj with actors; these were puppets in my mind from the beginning. So I talked with Mr. Dehghani and he agreed.

• And this became one of the strong points of the performance.

Behrouzi Nia: Yes. But Mrs. Naseh wasn't that much familiar with puppet theatre, she had trouble with spirituality and Halladj and didn't have any interest in politics, we had to work on all these issues. In many of our rehearsals instead of

A look at the book "The Encyclopedia of Traditional and Ritualistic Puppets and Puppet Shows of Iran" by Poopak Azimpour

First arrangement

The Encyclopedia of Traditional and Ritualistic Puppets and Puppet Shows of Iran is a general label that covers figurines, toys, masks, puppet theatre idioms, puppets, puppet shows and puppeteers. The book is comprised of six chapters that are as follows: traditional and ritualistic shows with subchapters such as, pre-spring, rainmaking and sun rituals; traditional shows with subchapters such as Shab-Baazi (night play), Rooz Baazi (day play), Saaye Baazi (shadow play), and puppet game-shows; symbolic figurines; puppet-toys of different people; idioms; and puppeteers. The subjects are selected by the range of puppet shows in the two important ritualistic and traditional fields, with the name of the shows, puppets, props and puppeteers and by three fields concerning themes: purely artistic works, works with symbolic contents and playthings.

The subject of the second chapter is traditional puppet shows. These shows present some parts of the recorded dramatic traditions that are often performed by professional performers in small and big cities.

The third chapter reviews the relationship between puppets and figurines; it should be noted that many of the figurines have had an effect on the development of puppets and that is why in old texts there are many similar notions and concept among figurines, statues, masks and puppets. Therefore the new definitions of puppet in the modern era does not mean that figurines aren't in the same family as puppets, especially since that many of them are meaningful shapes and objects that are used in ritualistic shows. The most important sample of these symbolic figurines could be found in the Alams of Ta'zieh rituals in Iran.

In the fourth chapter the toy-puppets of different people of Iran are introduced. Even though that there are some mentions of toy-puppets of Iran in old texts, but there has never been a complete collection of their names and properties to date. These toys are not only for performing, but are full of cultural, artistic, sociological and livelihood signs of the Iranian people. The term "game" in here has different meaning than what is thought of it today and in big educational institutions. In here, game is in continuation of the social and ritual life of Iranian people and entertainment is only a small part of it.

In the fifth chapter prevalent idioms in all kinds of puppet shows, figurines, the language and place of a performance, setting, peoples' titles and … are presented and at last in the sixth chapter puppeteers and performers of traditional shows are introduced.

Second Arrangement

The contents of this book were derived from three sources: looking at written documents, talking to in the know people and performers and puppeteers of the shows, and going to the ritualistic and traditional shows. The written documents were edited as much as was possible without losing the main content, so that there would be no grammatical errors or mistakes in the English translations. In the same way, the differences seen in the languages of some of the old texts are because of some of the alterations that were made to keep the language of the whole book consistent.

There are also some differences between the Latin phonetic transcriptions of some sayings, especially poems, in the twin English/Farsi table. Because of the spread and range of languages and accents of Iranian people and the

of the play with non-Iranian audiences.

• Of course it is one of the approaches to performance. As we are not very strong in the field of dramatic literature for puppets and normally the quality of the texts isn't that high, texts as these could bring a new kind of attitude towards the field of puppet theatre.

Behrouzi Nia: Yes, but keep in mind that this text could be performed with live actors too.

• It seems that puppets and a puppet play is the best possible form to show characters that come out of imagination.

Behrouzi Nia: As this text was supposed to be a puppet play from the beginning I can't judge.

Dehghani: I didn't set out to write a puppet play, and in fact I never distinguish puppet theatre from human theatre, of course the theatre that is known as puppet theatre in Iran is a different subject altogether. I think that we can use puppets in theatre.

• Anything you need to convey the meaning.

Dehghani: Exactly, I use puppet as accessories, not as something that has a will of its own.

• What is apparent here is the conflict between your text and Mrs. Behrouzi Nia's approach to the performance, this conflict has surprisingly made the work reach a balance; a narrative text and a performance that tries to be based on images.

Behrouzi Nia: In our first international performance in Czech I was worried that we would lose the audience as they couldn't understand the text, but we didn't lose one single person till the end of the play. The text and the performance completed each other. Even the Iranian audience could at some points just look at the images and when the images became repetitive listen to the text.

• Our puppet shows normally have a weakness in defining their audiences, this performance had a clear vision of its audience; not only an adult audience but a limited group of adults. Was that intentional?

Behrouzi Nia: Naturally. In my previous works, even though they had different styles, I didn't believe that the show must be watched and liked by everyone. I think that theatre should have its special audience, I don't mean that it shouldn't be performed for the public; what I mean is that each artist is different from another and each artist definitely has his or her own audience for the things he or she wants to tell.◘

Our main focus in this journal is interdisciplinary art forms and as this article too concerns itself with this subject we have decided to publish different parts of it in our next few issues.

Modernism, Postmodernism, and Interdisciplinarity

◈ **Rick Szostak**

Scholarly Biases (Existence of Science)

Postmodernist Position: Science/scholarship is necessarily riddled with biases and errors, and thus scholarly truth claims are not superior to other sorts of truth claims. Foucault is famous for pointing out the role of power-relationships in science: Scientists produce conclusions that support the exerciseof power; in later works he backed away from claiming that this was inevitable. Cullenberg et al. (2001, p. 28) argue that attacking the privilegeof science need not mean renouncing science but merely assuring that othervoices are heard. Of course, if one holds to the belief (above) that any argumentis as good as any other, then scientific discourse is no better or worsethan any other.

Modernist Position: The scientific method produces objective knowledge. proof/disproof is impossible: The strength of various pieces of argumentand evidence could nevertheless be objectively evaluated. This at least is how modernism has been characterized by postmodernists: In practice modernists often appreciated the fallibility of science and scientists but believed that scientific method(s) ensured that understanding generally progressed. McCloskey (2001, p. 103) notes that modernism as it played out in early20th-century literature was very anti-science, but in architecture (and elsewhere) was pro-science; both strands of modernism nevertheless embracedtruth, reason, and generalizability.

Interdisciplinary Position: Science/scholarship is neither perfect nor impossible. Particular types of argument and evidence are especially valuablein enhancing scholarly confidence in a particular conclusion; scholarsmay achieve consensus. Again, integration is predicated on a belief that enhanced understanding is achievable, but any perspective partial and limiting. Richardson (2000, p. 928) claims, “The core of postmodernism is the doubt that any method or theory, discourse or genre, tradition or novelty, has a universaland general claim as the right or the privileged form of authoritative knowledge.” Interdisciplinarians can reject the claim that any one theory or method provides the entire answer to any non-trivial question while also zrejecting the

possibility of mistake in their readings, the original phonetic transcriptions were kept intact.

A look at “Leily” a traditional Iranian figurine

Translated by Keyvan Sarreshteh

The name of Leily is derived from Leil, the name of an Arab girl. The story of her love to Majnoon (Gheis) did not have a happy ending. In some region of Iran, such as Kohgelooie va Boyer Ahmad, some areas of Chahaar Mahaal Bakhtiaari and Fars, a doll is called Leily, a symbol of beauty. If this name comes from the story of Leily, then there are some aesthetical and symbolic interpretations to be made. In the field of semiology, a link will be made between a proverbial character and a general term for dolls. In the same way, the look of those people who consider the dolls of their daughters to be Leily is linked with their idealistic view of their daughters; in other words, the signs of Leily in literature and proverbs, find a visual truth. From an aesthetical point of view, here we are faced with an ideal vision that takes dolls to a position of utmost beauty. That is a lesson for the girls to know that the proverbial position of their dolls is not without reason; that is, , Leily as Majnoon’s beloved, finds a new life in the multiplicity of the dolls and appears as the source of infinite beauty and elegance. In fact Leily is a symbol of beauty and perfection if Persian literature and that is why the dolls that carry her name, were beautiful and tall and today in in routine conversations, every doll is called Leily and even if a doll has a name of its own, this name has replaced the term Doll among the elderlies.

It is quite hard to find when this handmade creation first came to be, we can only say that from long past times, Leily has been a companion and a toy for children and has had a profound effect on how their character developed.

The structure of Leily hasn’t changed over years; the reason of this is the simplicity and the use of everyday or even disposable objects in its construction that enables every mother to construct it.

The construction of the doll starts by stringing a few pieces of straw or wood in cross like shape together. Then the head of the doll, a white piece of cloth wrapped around a spherical and smooth stone, is attached to the cross. Sometimes instead of the stone, the doll maker uses other things. Then the shape of a face is drawn on the cloth. A very simple form of the local dress is used as the dress of the doll. In the end, a string is attached to the hands of the doll that could be pulled down from below, so that every time it is pulled, the hands of the doll, that are holding a piece of cloth, are brought down a little, and by letting go of the string, they go back up. Repeating this motion will cause the doll to appear alive and happy.

The doll is a symbol of a local game named “Dastmaal Baazi”, that could be considered a local dance too. This ceremony is performed when a boy is born or when victorious men come back from war, in weddings, fests and even Norouz and new year and ….

Taken from the book The Encyclopedia of Traditional and Ritualistic Puppets and Puppet Shows of Iran, by Poopak Azimpour, Namayesh publication.

Towards a Place without Borders

◈ **Keyvan Sarreshteh, Atefeh Ahmadi and Amir Jadidi**
Translated by Keyvan Sarreshteh

In this piece we will try to have a brief introduction on the discourse that examines the relationship between puppet theatre and plastic arts, so that we could, in our next issues, study the vital points that have had a key role in this relationship.
With the dissolve of the paradigm that believed in differentiating between art forms and the advent of a new arrangement that was based on intermixing; different fields of art became so mixed with each other that it wasn't surprising to see their borders fall down and preconceived patterns shatter. In this setting the intermixed forms of plastic arts and puppet theatre – or more generally, theatre – that for a long time had their own exchanges, could be considered a great example of this situation.
This situation takes the incisive mind to the years of big changes and the dawn of new approaches; the 60's; an era in which, in the wake of political and sociological developments, art too became the scene of great changes. It seems that one of the ways to think of the twentieth century and maybe even after that, is to look at the Avant-garde movement and the great turn that happened in the 60's. In that decade, with the shift from Modern art to Postmodern we see works that are not anymore a product of a single person and one dimensional but are products of a collective collaboration of artists from different fields of art and the blending of their art. In fact by removing the stress on personal art and putting it on collective art, this new approach found the background it needed. The spread of collective work and intermixing of arts in this era challenged the artistic identity and resulted in new definitions and standards in arts. The intermingling quality of this era and the new emphasize on collaborative art resulted in an interaction between different fields of art that was rarely seen before; so much that with the collapse of those borders that separated different fields from each other, we witnessed the rise and birth of new forms of art such as conceptual Art that let 3-dimensional and narrative forms enter them. These juxtapositions in their own way resulted in the creation of a new setting, independent from old stylistic categorizations, that in it the artist was free to use different tools and media for his expression. One important event in this decade was the birth of the Fluxus movement and in its wake the advent of a notion: Intermedia; two things that became pillars of the contemporary performing arts.
It should be kept in mind that our emphasize on performing arts as a substitute for puppet theatre doesn't mean that we want to ignore puppet theatre, but that with the changes that have happened in the definition of puppet and its extensiveness today – that today we are more than ever defining them as performing objects (1) – and also because of the expansion of what we today call theatre, both could be placed in a bigger category named performing arts which makes it impossible to study them separately. To understand this process better we should go a few steps back to an era in which big developments in thought, society and industry, forced the artist to innovate and find a new language so that he could get out of the limitations of artistic expression of his time. That is the reason that in the end of the 19th century we saw an abandoning of naturalistic expression and a tendency toward some kind of symbolic expression. Going forward, this vision caused the first sparks of a mixed approach in puppet theatre and plastic arts in the beginning of the 20th century.
Therefore, before we can investigate the contemporary art, and what was mentioned earlier as intermixed arts, we have to look at the last years of the 19th century and the beginning of the 20th century with a modern eye, and by finding those artists that have worked in

conclusion that there is not a set of scientific practices (includingnotably practices associated with interdisciplinary analysis itself; seeRepko, 2008) that is particularly good at enhancing understanding. Interdisciplinarians celebrate the fact that integration exposes disciplinary biases (among other things).
By juxtaposing what different disciplines sayabout a particular theme or question, and by investigating the different "disciplinary perspectives" involved, interdisciplinarians are able to see howa discipline's hidden preferences influence its conclusions. Postmodernists might counter that, while this task is laudable, it is doomed to fail because errors and biases are deeply rooted in the entire scientific project. In particular, it is not clear that interdisciplinarian(s) will necessarily uncover anybiases or errors that might afflict all of the disciplines they engage. (Nor,more generally, will the peer review process catch errors rooted in widely shared but unrecognized biases.) One useful strategy is to attempt scholarly identification and dissemination of the full range of possible biases and errors. In this way at the very least scholars can be made aware of biases that had previously operated invisibly (and likely subconsciously). The interdisciplinariancan then ask whether each of these seems to have affected theanalysis of a particular question. Szostak (2004, chap. 5) develops such alist, drawing heavily on both critical thinking and postmodern scholarship. Postmodern critiques can be extremely valuable here, but the interdisciplinarian can apply particular postmodern insights without abandoning hope of enhanced understanding. In addition to strategies for minimizing bias, interdisciplinarians should also embrace humility "since no procedures cancompletely eliminate biases when they are widely shared" (Newell, 2002,p. 128). The rhetorical approach was lauded above. It is important here to recognize,as rhetoricians do, that arguments can be compelling for a variety of reasons. The interdisciplinarian should strive for a conversation in which the winners are those statements with the most compelling argument andevidence. Notably, the critical theory associated with Habermas also stresses that scholarly inquiry is political- and interest- and value-laden (Alvesson,2002, p. 3), but Habermas nevertheless argues that scholars engaged in an open honest conversation can aspire to increased understanding. The conditions that Habermas urges for constructive conversation—that participants share the goal of agreeing, that participants want to identify the best argument, that participants do not suppress any relevant argument (or participant), and that par ticipants strive for shared meanings (see Cooke, 1998, p.5)—are (ideally) characteristics of interdiscipli-nary research teams, and arguably interdisciplinarity more generally. Pragmatism provides yet another philosophical standpoint from which a scholar can use postmodern critiquesin evaluating any piece of research but nevertheless aspire in so doing for"better" understandings (Alvesson, 2002, p. 15) ◘

Pierre Huyghe. Still from This is not a time for dreaming, 2004.

Nam June Paik, Performance: "TV Cello", Cellist Charlotte Moorman

Intermedia

◈ Dick Higgins
(1965)

Much of the best work being produced today seems to fall between media. This is no accident. The concept of the separation between media arose in the Renaissance. The idea that a painting is made of paint on canvas or that a sculpture should not be painted seems characteristic of the kind of social thought—categorizing and dividing society into nobility with its various subdivisions, untitled gentry, artisans, serfs and landless workers—which we call the feudal conception of the Great Chain of Being. This essentially mechanistic approach continued to be relevant throughout the first two industrial revolutions, just concluded, and into the present era of automation, which constitutes, in fact, a third industrial revolution.
However, the social problems that characterize our time, as opposed to the political ones, no longer allow a compartmentalized approach. We are approaching the dawn of a classless society, to which separation into rigid categories is absolutely irrelevant. This shift does not relate more to East than West or vice versa. Castro works in the cane fields. New York's Mayor Lindsay walks to work during the subway strike. The millionaires eat their lunches at Horn and Hardart's. This sort of populism is a growing tendency rather than a shrinking one. We sense this in viewing art which seems to belong unnecessarily rigidly to one or another form. We view paintings. What are they, after all? Expensive, handmade objects, intended
to ornament the walls of the rich or, through their (or their government's) munificence, to be shared with large numbers of people and give them a sense of grandeur. But they do not allow of any sense of dialogue.
Pop art? How could it play a part in the art of the future? It is bland. It is pure. It uses elements of common life without comment, and so, by accepting the misery of this life and its aridity so mutely, it condones them. Pop and op are both dead, however, because they confine themselves, through the media which they employ, to the older functions of art, of decorating and suggesting grandeur, whatever the detailed content of their artist's intentions. None of the ingenious theories of the Mr. Ivan Geldoway combine can prevent them from being colossally boring and irrelevant.

Milord runs his Mad Avenue Gallery, in which he displays wares. He is protected by a handful of rude footmen who seem to feel that this is the way Life will always be. At his beck and call is Sir Fretful Callous, a moderately well-informed high priest, who apparently despises the Flame he is supposed to tend and therefore prefers anything which titillates him. However, Milord needs his services, since he, poor thing, hasn't the time or the energy to contribute more than his name and perhaps his dollars; getting information and finding out what's going on are simply toooooo exhausting. So, well protected and advised, he goes blissfully through the streets in proper Louis XIV style.
This scene is not just characteristic of the painting world as an institution, however. It is absolutely natural to (and inevitable in) the concept of the pure medium, the painting or precious object of any kind. That is the way such objects are marketed since that is the world to which they belong and to which they relate. The sense of "I am the state," however, will shortly be replaced by "After me the deluge," and, in fact, if the High Art world were better informed, it would realize that the deluge has already begun.
Who knows when it began? There is no reason for us to go into history in any detail. Part of the reason that Duchamp's objects are fascinating while Picasso's voice is fading is that the Duchamp pieces are truly between media, between sculpture and something else, while a Picasso is readily classifiable as a painted ornament. Similarly, by invading the land between collage and photography, the German John Heartfield produced what are probably the greatest graphics of our century, surely the most powerful political art that has been done to date.
The ready-made or found object, in a sense an intermedium since it was not intended to conform to the pure medium, usually suggests this, and therefore suggests a location in the field between the general area of art media and those of life media. However, at this time, the locations of this sort are relatively unexplored, as compared with media between the arts. I cannot, for example, name work which has consciously been placed in the intermedium between painting and shoes. The closest thing would seem to be the sculpture of Claes Oldenburg, which falls between sculpture and hamburgers or Eskimo Pies, yet it is not the sources of these images themselves. An Oldenburg Eskimo Pie may look something like an Eskimo Pie, yet is neither edible nor cold. There is still a great deal to be done in this direction in the way of opening up aesthetically rewarding possibilities.
In the middle 1950s many painters began to realize the fundamental irrelevance of abstract expressionism, which was the

both fields and also by studying the common concepts and aesthetics between these two fields, find the first steps that were taken in this road. In this journey we will try to keep together this infinite and outspread mass by sometimes categorizing them by their different styles (Futurism, Dadaism, …) or concepts (Abstract art, …) and in some instances by mentioning specific experiments of some artist. In here by combing the history to find the roots of this vision and its pillars, we have tried our best to investigate the different aspects of these fields. In fact we are not trying to have a comparison between these two fields, but are looking for the roots of their merging and the links that over the years have resulted in innovation and new thoughts in art.
It is clear that being an intermixed art form or not being one is not a measure of value. Today all forms of art continue their own life beside new approaches and might even have found a new importance. Nevertheless the tendency toward intermixing arts and using new media was never this high and it can be said that the Iranian artist too, whether knowingly or not, without traversing the historical course, has, alongside other artists of the world, felt the need for new expressive tools and has used them in his art. Therefore, it is essential to study the course that was taken during the history to find the best way to use it in Iranian works. Do the artists from countries with the historical background that we talked about before, look at intermixed art in the same way we do? Or did we get to this thing, like many others, after its expiration date? We will also go to Iranian artists who used this approach for new experiences and will study and introduce their works.◘

1- "Now as well as in the first half of the past century, puppeteers themselves cannot agree upon what is and isn't a puppet. Heated discussion about whether shadow figures, special effects in film, stop-action animation, giant puppets and toy theatre productions can actually be puppetry are not uncommon among puppeteers today. In addition, some artist and performers who create and perform "theatrical figure(s) moved under human control," as Paul McPharlin defined puppets, would never think of what they are doing as puppetry, or themselves as puppeteers. Frank Proschan's definition of performing objects ("material image of humans, animals, or spirits that are created, displayed, or manipulated in narrative or dramatic performance") is helpful in this respect because it allows us to consider the wide range of such activities that eschew focus on the human in favor of an artistic focus on sculpture, two-dimensional images, light, and shadow."
American Puppet Modernism: Essays on the Material World in Performance.

Sophie Taeuber, 1918

use of its environment and imagery. At the same time, Al Hansen moved into the area from graphic notation experiments, and Nam June Paik and Benjamin Patterson (both in Germany at the time) moved in from varieties of music in which specifically musical events were frequently replaced by nonmusical actions.

Thus the happening developed as an intermedium, an uncharted land that lies between collage, music and the theater. It is not governed by rules; each work determines its own medium and form according to its needs. The concept itself is better understood by what it is not, rather than what it is. Approaching it, we are pioneers again, and shall continue to be so as long as there's plenty of elbow room and no neighbors around for a few miles. Of course, a concept like this is very disturbing to those whose mentality is compartmentalized. Time, Life, and the High Priests have been announcing the death of happenings regularly since the form gained momentum in the late fifties, but this says more about the accuracy of their information than about the liveliness of the form.

We have noted the intermedia in the theater and in the visual arts, the happening, and certain varieties of physical constructions. For reasons of space we cannot take up here the intermedia between other areas. However, I would like to suggest that the use of intermedia is more or less universal throughout the fine arts, since continuity rather than categorization is the hallmark of our new mentality. There are parallels to the happening in music, for example in the work of such composers as Philip Corner and John Cage, who explore the intermedia between music and philosophy, or Joe Jones, whose self-playing musical instruments fall into the intermedium between music and sculpture. The constructed poems of Emmett Williams and Robert Filliou certainly constitute an intermedium between poetry and sculpture. Is it possible to speak of the use of intermedia as a huge and inclusive movement of which dada, futurism and surrealism are early phases preceding the huge ground swell that is taking place now? Or is it more reasonable to regard the use of intermedia as an irreversible historical innovation, more comparable, for example, to the development of instrumental music than, for example, to the development of romanticism? ◘

George Maciuman, The Dream of Fluxus

dominant mode at the time. Such painters as Allan Kaprow and Robert Rauschenberg in the United States and Wolf Vostell in Germany turned to collage or, in the latter's case, dé-collage, in the sense of making work by adding or removing, replacing and substituting or altering components of a visual work. They began to include increasingly incongruous objects in their work. Rauschenberg called his constructions "combines" and went so far as to place a stuffed goat—spattered with paint and with a rubber tire around its neck—onto one. Kaprow, more philosophical and restless, meditated on the relationship of the spectator and the work. He put mirrors into his things so the spectator could feel included in them. That wasn't physical enough, so he made enveloping collages which surrounded the spectator. These he called "environments." Finally, in the spring of 1958, he began to include live people as part of the collage, and this he called a "happening."

The proscenium theater is the outgrowth of seventeenth-century ideals of social order. Yet there is remarkably little structural difference between the dramas of Davenant and those of Edward Albee, certainly nothing comparable to the difference in pump construction or means of mass transportation. It would seem that the technological and social implications of the first two industrial revolutions have been evaded completely. The drama is still mechanistically divided: there are performers, production people, a separate audience and an explicit script. Once started, like Frankenstein's monster, the course of affairs is unalterable, perhaps damned by its inability to reflect its surroundings. With our populistic mentality today, it is difficult to attach importance—other than what we have been taught to attach—to this traditional theater. Nor do minor innovations do more than provide dinner conversation: this theater is round instead of square, in that one the stage revolves, here the play is relatively senseless and whimsical (Pinter is, after all, our modern J.M. Barrie—unless the honor belongs more properly to Beckett). Every year fewer attend the professional Broadway theaters. The shows get sillier and sillier, showing the producers' estimate of our mentality (or is it their own that is revealed?). Even the best of the traditional theater is no longer found on Broadway but at the Judson Memorial Church, some miles away. Yet our theater schools grind out thousands on thousands of performing and production personnel, for whom jobs will simply not exist in 20 years. Can we blame the unions? Or rents and real estate taxes? Of course not. The subsidized productions, sponsored at such museums as New York's Lincoln Center, are not building up a new audience so much as recultivating an old one, since the medium of such drama seems weird and artificial in our new social milieu. We need more portability and flexibility, and this the traditional theater cannot provide. It was made for Versailles and for the sedentary Milords, not for motorized life-demons who travel 600 miles a week. Versailles no longer speaks very loudly to us, since we think at 85 miles an hour.

In the other direction, starting from the idea of theater itself, others such as myself declared war on the script as a set of sequential events. Improvisation was no help; performers merely acted in imitation of a script. So I began to work as if time and sequence could be utterly suspended, not by ignoring them (which would simply be illogical) but by systematically replacing them as structural elements with change. Lack of change would cause my pieces to stop. In 1958 I wrote a piece, Stacked Deck, in which any event can take place at any time, as long as its cue appears. The cues are produced by colored lights. Since the colored lights could be used wherever they were put and audience reactions were also cuing situations, the performance-audience separation was removed and a happening situation was established, though less visually oriented in its

Postmodern Art; Seriousness or Playfulness and Audacity?

An Exclosive interview with Professor John Bell

◈ **Keyvan Sarreshteh, Amir Jadidi, Atefeh Ahmadi**

For over ten years, in the 70's, Professor John Bell was a member of the Bread and Puppet Theatre. After earning his Ph.D. in theater history at Columbia University, he became one of the founding members of "Great Small Works". Over the years he has worked as director, writer and performer in the company. Bell has lectured in New York and Long Island universities and is presently an assistant professor of performing arts and theatre history at Emerson College. His field of expertise is the Puppet Theatre history and Object Theatre and in addition to contributing to TDR, has authored works such as Strings, Hands, Shadows: A Modern Puppet History and American Puppet Modernism: Essays on the Material World in Performance. With regards to the subjects that were explored in this issue, we have asked him some questions that he answered thoroughly and with great perception. Without doubt, if it wasn't for his great spirit and patience, this interview would have never become what it is now.

• Why did the visual artists at the turn of the 20th century; start to use puppets as a mean to convey what they were trying to say? Did they just discover the hidden abilities of puppets, that they weren't familiar with before that, or did the nature of the puppet itself, changed in a way in that time, that made it possible to perform in this new medium?

I can only try to answer in terms of European and U.S. experiences… Over the course of the 19th century, under the influence of western ideas about modernism, artists had been generally taught to reject ritual, popular, and non-realistic art forms as non-modern, and instead to embrace realism, rationalism, and "high art" as goals. However, beginning with the symbolist movement, some western artists rejected these ideas, and instead embraced non-realistic performance, popular culture, non-western culture, and "low art". All of these interests inevitably involved puppets, either from European popular ("low culture") traditions, or Asian, African, and Native American traditions.

• When other artists started using puppets in their works, did the history of puppet theatre continued its traditional course and the works of other artists started a parallel history or did it integrate in the history of puppet theatre and became a part of it?

This is a good question! Again, from the point of view of European and American experience alone, I think in general there was a strong distinction between traditional puppeteers (who for example performed Punch and Judy shows, Kasperl, Petrushka, etc.) and trained and educated artists who came to puppetry from outside the traditional, often family-based professional puppeteer world. Alfred Jarry was interested in puppetry for example in 19th and early 20th century France, but he did not make his living from puppetry—he was a writer instead. I guess artists (generally "avant-garde" artists) did not have to make their living from puppetry, and thus were more free to play with the form and create innovations. However, there were important crossovers and connections. Jarry wrote an Ubu Roi puppet play (Ubu sur la Butte) for a professional hand puppet performer; also traditional Petrushka puppeteers in revolutionary Russia were admired by avant-garde artists for their political satires about the Czar.

• Is it possible to find a connection between the playfulness of post-modern art and the presence of puppet in the historical course of modern art?

Sometimes what I think of as post-modern art does not seem playful, but instead too serious!! This is a very good question. Certainly traditional puppetry has always had a strong element of playfulness, and I think this appealed to artists who also want to be playful. Certainly this is true of Peter Schumann and Bread and Puppet Theater, but also 1960s artists in New York City who made happenings and early performance art (Fluxus, Jim Dine, Charles Ludlam). These artists, like artists in early 1900s Europe, saw the irreverence and humor of puppets (like Punch) as a good model. Sometimes such artists were also inspired by other forms of "low culture" such as vaudeville and circus, which share many traits with puppetry.

• Even though Iranian art didn't have the same history of correlation of arts as the western art did, as a result of globalization and also as they felt the need, Iranian artists, whether knowingly or not, started to use correlative art and also we can see contemporary "modern" art influenced by traditional art,What do you think is the difference between the works of those artists who started this process in answer to a need and those who reached it through the course of history?

I think all artists everywhere are faced with the challenges of globalization, and are also to a greater or lesser extent exposed to the work of other contemporary artists. So, in this way, Iranian artists face the same challenges other artists face in other countries. In every society there are local, indigenous, or native traditions that have existed since before the "modern" era, and artists need to figure out the relationship between such traditions and the more "modern" or post-modern forms of art which, historically, wanted to be separated from old and popular traditions. Some early 20th-century art seems to want to ignore older traditions (both high and low culture) in favor of something completely new. But now, I think that such separations are harder to maintain, and that artists are forced to think not only of modernist forms of art, but also of traditional forms of art. It is complicated, I think. Graffiti art, rap, and hip-hop are popular forms of contemporary art which are "low culture" but also highly influential in "high culture"; also they are (in the United States) connected to African-American and Latino roots, but have become popular with all elements of American society. And in addition they have become popular in global culture as well.

A writer who helps me think about these connections is Bruno Latour (who wrote We Have Never Been Modern and other books); his concept of network theory is an interesting way to get beyond the stark distinctions that modernism made between traditional culture and modern culture, "primitive" culture and modern culture, and between European, American, Asian, and African cultures. I think Latour's work is very important to think of in terms of nature of art and culture in the past 200 years.

• And how we can look at the process in the case of "Integrated arts" and those art forms that are comprised of different disciplines?

In Europe in the 19th twentieth centuries, the "legitimate" disciplines of art, including drama, painting, sculpture, music, and dance had become "classic", which is to say that critics, scholars, the public, and artists themselves had more or less agree upon the aesthetic norms applicable to those disciplines. There were generally accepted ideas about what exactly drama, visual art, and music were, and the creators of such art were expected to follow those guidelines or rules. These aesthetic principles of art were thought to be based on classic forms of Greek and Roman art, Renaissance models, and various examples of "good" art that had appeared in the past centuries in Europe. . These principles were made pretty much in ignorance of much of the art of Asia, Africa, and the

began to develop in the 17th century to say that there were big differences and separations between nature and civilization, and between “modern” and “primitive” or “uncivilized” cultures. He develops the idea that our current situation is best understood as a series of networks of humans and objects, which need not be organized on a hierarchy that, for example, places “modern” and “technologically advanced” elements on a higher level than, say, indigenous forms or non-western forms.◘

Americas. The Europeans in general considered their high-culture art to be superior to low-culture art in their own countries, and superior to art forms of other cultures around the world in general. These points of view were reinforced by the European countries’ colonial efforts (the United States also), which made them feel more or less in command of the world.

Of course some western artists, for example going back to the romantic period in the early 19th century, were not interested in following the norms of legitimate art; William Blake for example. And by the end of the 19th century, beginning with the symbolist movement, some artists began to create music, performance, and literature that specifically wanted to counter or break with--oppose--the accepted norms of high-culture art making.

To a great extent these oppositional or alternative art makers were opposed to the tenets of Realism that had been developing in Europe since the Renaissance. Realism stood for rationality and progress, among other things; it represented in part a society completely in control of itself and the world around it. Richard Wagner wanted a form of “integrated art” when he formulated his ideas for “gesamtkunstwerk”--the total work of art, which was for him opera. Wagner’s idea of gesamtkunstwerk involved music, acting, dramatic literature, painting and sculpture all working together in an ordered fashion in order to represent the mythic roots and contemporary ideologies of a European culture--Germany, in this case--in a controlled and effective fashion.

But a different kind of integrated art came about when symbolists, futurists, dadaists, expressionists, constructivists and others put together art forms without regard to, and often in opposition to, the norms high-culture art. Important to these efforts were three things (I think):

1) a rediscovery of “popular” (i.e., low-culture) European art, including popular theater, vaudeville, ritual, mask performance and puppetry;

2) a growing awareness of Asian, African, Native American, and other global art traditions, first as objects of anthropological interest, but then as influences on western art making; and

3) efforts to understand the nature of modern machines, how they perform, and how they could be used in performance, as for example in futurist performances or the fascination with robots and cyborgs.

Because avant-garde artists were looking for new ways of doing things that didn’t necessarily fit into the “rules” of “legitimate” art making, they started putting different types of art together, looking into low-culture European traditions as well as non-western art forms. Also, the ideas of collage and juxtaposition of objects (for example in surrealism) offered artists new possibilities of structure outside of the European classic traditions in which all the different elements of a work of art would be designed to seamlessly integrate with one another in one clear meaning. It is at this time, for example, that Brecht talks about designing dramas in which the various different elements of the play would be presented with their differences intact, without any efforts to hide the juxtaposition of the elements.

In other words, modern European artists of the early 20th century were interested, like Wagner was in the 19th century, in combining different art forms together. However, while Wagner wanted to bring those art forms together in seamless structures whose force depended upon total integration and unity of purpose and design, the avant-garde artists of the 20th century were content to let the differences of the various art forms they brought together show. So, you have the photo collage of Hannah Hoch and John Heartfield, Brecht’s plays, and Dada performance, among other things.

Bruno Latour’s thinking about modernism in his book We Have Never Been Modern is helpful to me in this area, because he wants to get beyond the modernist (European) thinking that

He/It, It/He

◈ **Bruno Jasieński’s**

The Mannequins’ Ball

Albert Fayngold

Whether or to which extent The Mannequins’ Ball constitutes a classic Avant-Garde play, is a question yet to be settled by Theatre historians. As far as literary classification is concerned, it is a chameleonic work: chameleonic because, while remaining nominally Avant Garde, it also maintains – perhaps as a result of a Formalist influence – an almost neo-classical compositional rigor. Or, to put it differently, it is a work whose dramatic logic compensates for, and is underscored by, the very absurdist character of its premise. What are we given here? To sum up the skeletal scheme: Man intrudes upon Mannequins’ Ball; Man loses head; Mannequin appropriates head and replaces him at Human Ball; he (or it) causes a scandal, takes part in a duel, but in the last moment jumps out the window, having returned the head to its rightful owner and having left him to face the rival’s pistol. The plot, fitting nicely into the three acts scheme, rushes forward according to its inexorable logic; dances along swiftly through its successive mock reversals, but always, we feel, along the same horizontal: always there and back. These to-ings and fro-ings are like ritual pas in a dance that, in some sense, has out-danced itself the moment it had started. Indeed, once the man’s head had been sliced – or, to be exact, scissored off his neck, and once we have had been given time to ascertain that no permanent physiological harm has been sustained – we may readily give in to the ensuing transpositions, pairings and doublings as to a kind of conceptual exercise. And we would be likely to give in, as well, to its trance-like monotony (not necessarily a contradiction, as the play manages to prove), to the predictability of seeing the mistress and the wife, the socialists and the communists assume the same dummy-like posture – if not for this very rigorous symmetry that, after a certain number of hypnotic repetitions, takes on a sinister organicity of its own. Multiplied to a certain degree, polished to shine, the artifice begins to reveal the hollowness of the subject at its core. Jasieński’s rationale, the “method in his madness” becomes clearer: he has bet on one single device, but one so saturated with grotesque, so well spun and of such a well-sustained pitch, that even if we think it overly contrived, we are too busy squeezing the last drop of irony out of it. It is in this sense – rather than in a more narrow sphere of political satire, that the play may be said to be truly “subversive”: not only the characters – human and non-human alike – but we, as readers or viewers, are implicated and caught in the same death-

dance. “Automatization” has turned contagious, and it is we who (that?) have gotten the virus. And this is why, obviously, the play has met with such resistance: it is simply too effective aesthetically for any kind of ethical or political emphasis to be made. This is why, too, it is essentially the same mannequin-like bureaucracy as the one Jasieński portrays (only not in its capitalistic but in Stalinist incarnation) that, in the last twist of irony, will have the last laugh as he will be arrested, sentenced, and shot on the same day. Clearly, had Jasieński limited his play to a level of caricature, propaganda, or a polemic, it would be a different story: such one-dimensional works rarely boomerang. Similarly, had it been simply a dystopia in a Herbert Wells’ fashion involving the motif of revolt of the machines; or had it been even a veiled allegory, chances are, it could still pass muster. But the trouble is that Jasieński’s treatment of man-machine relationship is too close to the Kafkaesque-Schulzian universals. Surely, chances are, it could still pass muster. But the trouble is that Jasieński’s treatment of man-machine relationship is too close to the Kafkaesque-Schulzian universals.Surely, the immediate target of satire is, in his case, the world of western bourgeoisie – predatory, cynical, and inhuman; surely, here it happens to be localized in Paris, the Paris that had already been put under siege in his 1928 novel I burn Paris. But it only “happens to be” that. For, just as I burn Paris was conceived as a response to Paul Morand’s Je brûle Moscou, and was therefore, however antithetical to it, a product of the same polemical pattern, so by the same token, Paris could in principal substituted for Moscow, capitalists for communists, with no great harm for the main gesture. Bureaucratic puppetry it is revealed to possess an international citizenship: even seemingly antagonistic affiliations turn out to be transposable.

The same transposability, or – to use the term Prof. Gerould uses in the preface to his English translation – “interchangeability” – is what defines the man-mannequin relationship (incidentally, the alliterative play that the English translation permits brings out yet another, verbal level of identification, not present in the Russian text’s “chelovek-maneken” juxtaposition). Again, it goes to Jasieński’s artistic merit that he manages to avoid those clichés of a post-Romantic dystopian literature that offer a one-sided treatment of the man-machine theme. In a tradition that goes back to the Golem legends, automation is made to absorb the human stereotypes of “Otherness”, of “The Monstrous”, and of “The Abject”. Then, in Shelly’s Frankenstein, these features are compounded by the distinctly human sentiments, which make for a tragic identification with “the creature” and its partial elevation to the level of a human. At its extreme, the trend will lead to a reverse situation where it will now be man himself who(that?) appears inferior and undignified next to his (its?) noble creation. Thus, whether involving personification or, vice versa, reification, the trend here is essentially unilateral; the man and the machine are joined in a state of inequality. Jasieński , by contrast, equalizes them: he establishes an original level of continuity between man and machine: a mannequin is not as much as derived from man (even though nominally it is created by him), or is made to absurdly precede or replace him (although we may use the terms “take his place” or “take over” as conventions of plot) as it joins man in an absurd game where both become mere figure-heads. Indeed, so does, in a sense, plot itself as it continually undermines the developments that it all but suggests. For instance, we notice a sort of simmering tension in the first act, as the mannequins dance in secret Walpurgis Night fashion while venting to each other their grievances against their masters. However, no collusion, plotting, a takeover or a revo lution occurs: ironically, it is theworkers’, that is, the humans’ strike and not the mannequins’ that allows the Ball to take place. As for the mannequins, it turns out they are merely interested in keeping the status quo: female mannequin 2 fears that the strike is already over, and the male mannequin 2 suggests that they simply “enjoy the moment”. In a typical verbal twist, it/he acknowledges that they are “tied to these premises” but says that, had they killed a human to escape, they would be “nailed to the floor forever”. ”. Thus, the conventionalized form of dialogue parallels the emptiness of the human salon talk, with common themes of craving for entertainment and preoccupation with appearance, fashion and gossip. Of course, given the skeletal dramatic irony, all smaller ironic twists begin to double up and turn on itself, too. . Thus, mannequin 6’s observations of humans lead him to conclude that “they are all only worthless copies made in our image”. But then again, his point on dandies is actually not badly taken: “these freaks force their apprentices to slave away at night and use cotton padding for what they lack, vainly attempting to make their figures look like ours”. The subtle parody of Aristotelian theory of imitation implicit in these remarks collides with the more explicit parody of social critique, and the final paradox is that in this collision the connotations nearly cancel each other out. Through a double reversal, the mannequins turn out to be both right and wrong: they emerge both as culpable and innocent of the human vices. At the end, they serve as instruments of subversion by enacting what the Russian Formalists call “estrangement” and especially what Bakhtin will later call “carnivalization”.

It is interesting to observe what happens when the substitution finally occurs and when the Mannequin gets to impersonate the Leader. The substitution, of course, has gone unnoticed. Again, this is where Jasieński departs from similar dramatic treatments of the “take- over” schemes. In Lang’s Metropolis, for example, the robot impersonating Maria gets away with it only to a point: she deceives the crowd of workers but not Freder who cries out: : “You are not Maria! She spoke not of violence but of peace!” The presence of a tell-tale sign here relies on (Freder’s) recognition of the behavioral, as well as ideological disparity between Maria and her robotic version: the latter is programmed to act solely with her head and hands, without the “mediation of the heart”. This kind of a “give-away” does not occur in Mannequin’s Ball: if he wanted to, our Mannequin could have easily gone on with the sham: nothing, not even the backfiring of the double bribe and double seduction schemes, not even the frantic protestations of the decapitated Leader, appear to sway anyone’s faith in it/him as the authentic figure of power. It takes the Mannequin himself to reveal the secret and to return the head back to its rightful owner, for recognition to occur: but the status quo is immediately re-affirmed as the duel, it is said, must still run its course. Thus, not only does the Leader’s head indeed prove to be, as Male Mannequin 6 puts it, one of those “shapeless empty pumpkins” that are used as “props for the ridiculous stove-pipe hats”; but – and this is crucial – the heart, too, proves unimportant in the long run. The world we are given is essentially a Gogolean world, where a face is indistinguishable from the mask and where the only point that the sudden shifts reveal is that of penultimate anonymity. The difference here is that, unlike Gogolean understated concentric shifts, we have Jasieński’s geometry with its sharp placard-like stylization.

Jasieński’s use of the grotesque centers on the visual and the linguistic levels. Among the first, the motif of decapitation, extremely disturbing at the beginning, is laughed off but then grows more sinister even as it takes on aspects of farce and slapstick. The scatological and pornographic elements also roughen the edges quite a bit, as the symmetrical striptease scenes performed for the Leader by Angelique and

Solange, are described in the transparency of their pragmatic motivation. What's important here is the total absence of eroticism and the banality of the mannequin-like body, its "thing-ness". One could hardly, therefore, view these double nudity scenes as manifestations of the low bodily element Bakhtin sees in Menippean satire, something he traces back to Rabelais. The ideological subversion, which, as he suggests, the body seeks to accomplish, never takes place; instead, there is a quiet detonation that chokes on itself. On the verbal level, Jasieński makes clear the ineffectual nature of speech patterns, both in mannequins and in humans. Phrases prove as interchangeable as bodies and heads as they, too, are cut off, from their meaning and from their subjects. Both a wife and a mistress are, according to Solange, an "expensive luxury", and checks for expenses will be paid by husband and lover alike. Whether to convince the Leader to prevent a strike or to precipitate it is all the same to Solange as she is driven solely by her own ego: "The other way around? All right, let it be the other way around!" – she blurts when she gets the objectives mixed up.

The Mannequin-Leader himself feels betrayed by his speech only at the very beginning, as he only manages the monosyllables; later on, as the monosyllables prove quite sufficient for his mechanical function , he settles into the part and begins to enjoy the game, giddy with the procedural levity the bureaucratic machine affords him. Furthermore, he reveals, according to Levasin, "qualities of a great politician" – yet another convoluted lie sense Levasin who has just handed the Leader his check is merely overjoyed, but also an oblique comment on the nature of leadership. Again, a double lie is as close as we get to the truth.

The ambiguity of the ending is the play's final satirical touch. We are not told whether the Mannequin manages to get away and whether the Leader survives. Clearly, by this point, the importance of individual fate has proved to be yet another chimera. What is important is the replacement of meaning by gesture: the kinetic, slap-dash quality of the scene, its displaced and misplaced aggression make it a figural rounding of form, the last hollow flourish in the grandly pathetic man/ mannequin dance.◘

Lorca: Puppets and The Artist

◈ **William I.Oliver (1962)**

It is quite natural for us to wonder why a great poet such as Lorca should devote so much energy and interest to a form of drama which in English-speaking countries is limited almost exclusively to the amusement of children. The reasons are several but simple. In Spain, as in other Mediterranean countries, puppet theatre is still a popular form of drama. That is to say, it is performed at fairs, festivals, and even in its own well established theatres and performed for a general audience. And this holds true for both the major puppet traditions in the Spanish theatre: the violent Punch and Judy-like (drama in which plot, theme, even logic are sacrificed to the brouhaha, as well as the more complex, romantic, musical, and somewhat narrative genre. In the romantic genre one finds three general approaches to the action. In the first of these the puppets act out the key moments of a long and involved plot while a reader or the pup puppeteer himself narrates the action that transpires between scenes. Another approach is simply to narrate the whole plot while the puppets act in dumb show. The third approach, and it is the approach that Lorca favored in his early works, is to let the puppets do all the talking except for a prologue or epilogue delivered by the puppeteer.

[...]Lorca began in the romantic tradition. He was to write only one play in the Punch and Judy vein but this play, The Puppet Farce of Don Cristobal, proved to be his passport to the drama of human actors. We are told by Lorca's brother, Francisco, that as a child Federico's favorite toy was a miniature theatre and that the little boy made figurines and invented plays for them. As the years passed Lorca became recognized as a poet and member of the avant-garde. Puppetry then afforded Lorca an inexpensive mode of production that lent itself to the all-important condition of the avant-garde anywhere: experiment.

[...]there is the fascination with the freedom of the puppet stage, natural to any dramatic poet who is concerned with the problem of exploring and extending the uses of the dramatic image for, let there be no doubt about it, Lorca knew the difference between a poetic image and a dramatic one. Few poets have been more keenly aware of the physical rather than the verbal nature of the dramatic image, and one can demonstrate that in these puppet plays Lorca discovered how drama by its very nature transmutes the word into an element of physical action.

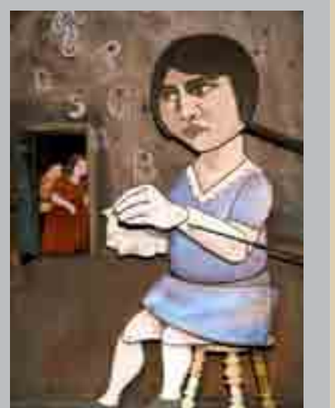
At the outset, let it be understood that Lorca did not undertake his dramatic career with the intention of becoming an author of puppet plays. This he already was. He wanted to write for the stage; he wanted to become a dramatist. But, unfortunately, his long acquaintance with the puppet medi um seemed to hamper his development as a dramatist for, almost intuitively, he wrote for actors as though they suffered from the same mechanical limi-tations as the puppets. Edwin Honig says, quite justly, that "the secret of Lorca's whole art is that as a poet he had an overwhelm-ing impulsion to supplement the written word by a union of various artistic media." This is as succinct a definition of the dra-matic poet as one could hope to find.

[...] Lorca's first play, The Spell of the Butterfly, in which he tells the story of an artistically inclined cockroach who falls tragically in love with a butterfly, would make an excellent puppet play. It possesses all the prerequisites of the form. Unfortunately, how-ever, it was written for and performed by real actors-good ones, at that.[...]The play began to earn for Lorca a reputation that was to follow him through his early dramatic work, that of being too much a lyrical poet and not enough of a dramatist. This is a somewhat mistaken view. If his early plays for actors were static and given to narrative and descriptive passages it was not entirely be cause he was a literary poet and a bad dramatist-it was because he ap-proached drama from the point of view of a puppeteer.1 From this point of view it is possible for us to understand how an otherwise brilliant dramatic talent could initially overlook such fundamental values as action, conflict, tension, and pace. For, let there be no doubt about it, the first plays of Garcia Lorca are not to be thought of in the same mental breath with the clumsy works one usually envisions when hearing the term "beginner." [...]This is substantiated when we look at his next two plays. Three years after The Spell of the Butterfly Lorca wrote a real puppet play with Manuel de Falla, The Girl Who Waters the Sweet Basil Flower and the Inquisitive Prince. Lorca wrote the play, designed the sets, worked the hand puppets, and acted.

[...]Lorca's next dramatic venture, Mariana Pineda, was more im-posing, and it took him further away from the puppet realm into the world of the actor. Now he had real figures on his stage who had to behave as humans behave-if not in life, then, as they do on the stage. Lorca chose historical figures that were very much alive in the memory of Spaniards.

More obviously than in his

first play, he again tried to work within the conventional nineteenth-century mode of lyrical ro-mantic drama. Nonetheless, Mariana proved to be as much a puppet play as did The Spell of the Butterfly.
[...]After Mariana Pineda's lukewarm reception, He began his dramatic experiments in sur-realism that were to culminate in If Five Years Pass and The Public. During this retreat from the full-grown drama of human conflict, Lorca wrote three plays of a puppet-like nature. Chimera is a short piece-as brilliant as it is brief-about the existential torment of the bourgeoisie, that family of creatures who must live and die wishing to be more than the rules which define them will allow them to be. The Lass, the Sailor, and the Student is a strange and haunting playlet concerning the paradoxical hopes, frustra-tions, and ennui of a good girl. Buster Keaton's Constitutional, which heralds Lorca's visit to the United States, is the nightmare which any Granadine poet might experience at the prospect of visiting the sensational Hollywood image of the United States. Of these three playlets only Chimera seems a plausible vehicle for human actors. The others demand a puppet fantasy world in order to achieve successful dramatic embodiment of their bizarre effects.
[...]Buster Keaton's Constitutional is the most fantastic of the three plays. It is also the most truly puppet-like in its nature. Lorca capitalizes on mechanical action, quaint scenic effects, and little dialogue.[...]Next Lorca turned, or rather, returned to a traditional mode; he wrote the puppet play entitled,Titeres de Cachiporra, the first of what Inight be called the "old man vs. young wife" plays.
[...]All of the works discussed thus far were written by the end of 1928. Lorca was to write no more plays until he came to New York. So far he had written two puppet pieces and five plays. None of the plays were great theatrical successes. The great change in Lorca's dramaturgy was to occur in New York. Until he came to New York he had succeeded only in his verse. His dramatic endeavors, which were as important to him as his verse, had all been stillborn-smothered in lyricism, atrophied in exposition
Lorca's one surrealist play of this period, If Five Years Pass, may be a dramatic failure, but again its failure is that of surreal-ism and not of Lorca's use of it. But given the subjective nature of the form, Lorca's themes and his images are handled expertly. The play contains one of Lorca's most haunting poems, that ofthe rain-drop. Its use of figures such as the Mannequin, the Dead Cat, and the Dead Child link it technically to the earlier surrealist works and puppet plays.
Of the other plays written during this period, The Puppet Farce of Don Cristobal is the only true puppet play. The Love of Don Perlimp called the "old man vs. young wife" plays.
[...]All of the works discussed thus far were written by the end of 1928. Lorca was to write no more plays until he came to New York. So far he had written two puppet pieces and five plays. None of the plays were great theatrical successes. The great change in Lorca's dramaturgy was to occur in New York. Until he came to New York he had succeeded only in his verse. His dramatic endeavors, which were as important to him as his verse, had all been stillborn-smothered in lyricism, atrophied in exposition
Lorca's one surrealist play of this period, If Five Years Pass, may be a dramatic failure, but again its failure is that of surreal-ism and not of Lorca's use of it. But given the subjective nature of the form, Lorca's themes and his images are handled expertly. The play contains one of Lorca's most haunting poems, that ofthe rain-drop. Its use of figures such as the Mannequin, the Dead Cat, and the Dead Child link it technically to the earlier surrealist works and puppet plays.
Of the other plays written during this period, The Puppet Farce of Don Cristobal is the only true puppet play. The Love of Don Perlimp lin has been called both a puppet play and a drama. and The Shoemaker's Prodigious Wife owes much to the stylistic exercise of The Tragicomedy of Don Cristobal.
[...]It was in The Puppet Farce of Don Cristobal that Lorca de-clared his discovery of the mode of characterization, the approach to dramatic action, and the control of dramatic dialogue that was to distinguish his masterpieces as something unique in modern drama. The puppet origin of his theatre was never effaced in his mature works. One will always encounter in them a substratum of the diminutive, of the little puppet animal, of the large object made small.◘



The Cabaret of Desire, co-directed by Sean Graney and Blair Thomas

Dancing Shadows of the Puppets on the celluloid filmstrips

◈ **Salma Mohseni Ardehali**

Since the time that man observed his vague and flickering shadow made by fire, on the cave or tent walls, his mind was engaged by this mysterious dark images; and shadow play became one of the ancient forms of the storytelling and entertaining. While the human would carry his shadow alongside himself permanently and he would not feel apart from that mysterious illusion, playing with shadows accompanied him for centuries as well and it has been inherited like a sacred treasure from the ancient era.
Now we go forward through the labyrinthine network of the time, when the shadow would appear not on the cave walls by accident but on the cotton screens and under the oil lights for narrating a story and performing a play. Shadow play is an ancient form of storytelling and has been popular in different cultures especially in the Southeast Asian countries such as China, Indonesia, India, Taiwan, Malaysia, Cambodia and etc. It is said that the shadow puppetry dates back to China and the "Han Dynasty". During the 13th century the shadow play became a regular recreation in the Mongolian troops and it was spread by the conquering Mongols to distant countries like Persia, Arabia, and Turkey. Later, it was introduced to other Southeastern Asian countries. In India, this tradition and the tradition of storytelling with the pictures refer to the ancient era and before the arrival of the Aryans in India. The word "Shadow Player" that was mentioned in the ancient Indian texts might refer to this ancient art form in India but there is a lack of agreement on the meaning of this word. In Indonesia, shadow puppetry is called "Wayang Kulit". Wayang literally means shadow or imagination or spirit and Kulit means skin, as the material of the puppet is the thin perforated leather sheets made from buffalo's skin.
In the mid-18th century this art form began to spread in Europe. In 1767, French missionaries in China took it back to France and under the name "Ombres Chinoises" put on performances in Paris, Marseilles and other cities; and thus it became a popular entertainment in France and other countries in Europe.
Playing with light and shadows has also made much astonishment in the world of animating objects, figures, lines and any inanimate things, which is called Animation. Silhouette Animation is one of the numerous animation techniques in which the characters are only visible as black silhouettes. This is usually accomplished by backlighting; it uses figures cut out of paperboard and tied together at their joints with thread or wire (usually substituted by plastic or metal paper

fasteners in contemporary productions) which are then moved frame-by-frame on an animation stand and filmed top-down with a rostrum camera (a special animation camera) but there are other methods as well. Traditional silhouette animation is a subdivision of cut-out animation (itself one of the many forms of stop motion). What is important for us is that evidently it seems (for many reasons) technically inspired by shadow play.

The Adventures of Prince Achmed

With the birth of the Cinema in 1895 and the making of the first animated movie in 1906, the newly established media of animation started flourishing and sought its nobility in earlier arts, media and performing techniques. This rule was also followed in inventing silhouette animation and shadow plays, especially the shadow puppetry of China and Indonesia are the origins of this technique and it was invented independently by several artists around the world at the same time. For instance the short animated The Sporting Mice (1909) was made by British filmmaker “Charles Armstrong” and at the same time the German animator “Lotte Reiniger” and the American puppeteer “Tony Sarg”, did some experiments in this technique and it seems that none of them knew of each other’s works.

But it was Reiniger who continued and expanded her experiences and insisted on making films in this technique. In the early days of animation, this art/industry was still a male-dominated field and women worked most often as inkers and painters and they rarely got promoted to supervising or directing positions. Reiniger started her career as an animation director. A graduate of theatre from Max Reinhardt theatre school in Berlin and Inspired by the Indonesian and Chinese shadow puppetry techniques, Lotte Reniger (1899-1981) experimented on her own kind of shadow puppetry and then started making silhouette animation films with her cinematographer husband “Carl Koch”. After perfecting the silhouette technique in a number of short films such as The Ornament of the Enamoured Heart (1919), in 1923 she decided to make a feature film.

The result of a three-year attempt was a silent animated feature The Adventures of Prince Achmed (1926) based on a few stories from one thousand and one nights. Prince Achmed, the smallest son of Caliph of Bagdad, is put under a spell of the African sorcerer, rides a magical horse and incidentally falls in love with a fairy named “Pari Banu” in a magical island; so he had to struggle and fight with villains and demons to reach his lover. Achmed forces Pari Banu to marry him but later Pari Banu turns into a bird and flies home. The film consisted of 3000 separate shots and was made of evocative multilayered back grounds using transparent paper and opaque cardboard, and used a predecessor to the multiplane camera that Disney would make famous eleven years later with Snow White and the Seven Dwarfs. Sometimes a figure would be made of 25 to 50 separate pieces joined by threads or thin lead wires to create subtle, precise and delicate movements and for close-ups, figures would be made larger (even with the scales of the backgrounds). This film is considered as the oldest surviving animated feature film; two earlier ones were made in Argentina by Quirino Cristiani (1896-1984), but they are considered lost and unfortunately their film negatives were disappeared. But what excites one’s curiosity is why one thousand and one nights and why using an old art form in the shape of a new media in the mid-1920s, the years between two world wars…

It is certain that those years (years of monarchy and dominance of Modernism), the new approaches to obsolete, mysterious and simultaneously fascinated oriental arts and traditions were at their zenith and the curiosity in the traditional oriental performing arts and paying attention to them as some sorts of pure art was hot. So it is not strange that a Max Reinhart theatre school graduate was charmed by shadow puppetry of East Asia and manifested her interests in a newly established media. Of course her sufficient knowledge of shadow puppetry made her choose fairy tales to narrate a story by this technique. But not La Fontaine, Andersen or Brothers Grimm but one thousand and one nights which have a more complicated and labyrinthine type of narrating: from a story to another one and from a fairy tale to another tale; and it seems that was mysterious enough to be suitable for that performing technique. The ambiguous and enigmatic nature of the shadow needs special stories. Most of the time the stories which were narrated by shadow theatre techniques (and the traditional and sometimes the contemporary forms are still like this), are myths, gods, half-gods, saints, spirits and ghosts from the dead world stories; the stories of the kings (whom are considered as different and special people) and epic stories. Chinese shadow puppetry usually narrated the different kingdoms or Buddhist stories and today narrates fairy tales and mythical stories. Indonesian Wayang Kulit also display imaginary tales, specifically adaptations of Indian epics Ramayana and Mahabharata that usually (depending on what the Dalang decides), narrates the local and daily events too.

the Maybe it is because of these reasons, which do sound a bit limiting, that less attention has been paid to the silhouette animation technique in comparison to other techniques and Lotte Reniger herself (even years after her death), is still the greatest master of this method; but her influence was far reaching and is evident as far away as Japan, in Toshio Suzuki’s Forty Burglars (1928). Other people have worked with this technique as well but with different styles and methods. For instance Noburō Ōfuji’s style (1940s) is different from Bruno J. Böttge (1970s) or Michel Ocelot’s television series Ciné si (Cinema If, 1989). Today, pure silhouette animated films made professionally are rare, and still there are fewer animators who work primarily within its confines. However, recently the digital and computer animation and the CGI technology have demonstrated different approaches to the technique and the most distinguished one which was a representation of images between 2D and 3D is the story of three brothers’ sequence in Harry Potter and Deathly Hallows (2010). The story shows how three wizard brothers want to defraud the Death; again an imaginary theme which made the creators work on this special technique and based on what the animation director said, they were extremely inspired by some shots of The Adventures of Prince Achmed. Computer animation has also been used to make more explicit reference to shadow theatre – particularly of the South-east Asian Wayang Kulit style – by adding visible rods to the characters which appear to be operating them. This was used in Jan Koester’s Our Man in Nirvana (2006) and the opening of the Disney feature The Jungle Book 2 (2003).

The Last Word

Today and at this time, watching Prince Achmed, for one time or more is still charming. As an important movie in film history, from the view point of the first use of a certain technique and all necessary aspects of a feature film, this movie is a masterpiece; and instead of dusting in film archives it could been seen like a movie from today: the beauty of the figures and their movements and the way the stories are told are still fresh, lighting effects for sequences like the genies emerging from Aladdin’s lamp, the spells cast by the Witch and the African Magician and the final battle between spirits of good and evil, and the narrative music and the fact that each characters has his/her own leit-motif all are amazing.

By being the first one to use the silhouette animation technique, and making an outstanding movie (The Adventures of Prince Achmed), her enduring

work on the technique and her writings on this issue, Lotte Reiniger made a bridge between Indonesian and Chinese shadow puppetry which were alive within their traditional forms and a newly established media (animation) and she has inspired for many directors around the world. But this time-consuming and difficult method (creating delicate movements frame by frame along with detailed characters) and of course the special themes of shadow techniques, which were a bit limiting, while the animation industry was considering children and young adults as its main audience and needed more to attract their attention, made them less likely to invest in such dark characters, that lacked spoken dialogue and even facial expression, communicated primarily through body language. In result, the silhouette animation technique didn't become a common technique like other animation methods but the magical hands of these artists and making movies with cut-out cardboards and papers and tools like scissors, light boxes and so on created a lasting masterpiece in the world of cinema and animation.◘

Prince Achmed, Lotte Reiniger, Germany, 1926