تئاتر عروسکی اروپا

تماس با فرهنگ‌های دیگر جهان

اردشیر کشاورزی

متخصصین تئاتر اروپایی این نگرش را گسترش داده‌اند که تئاتر عروسکی از شرق دور یا شرق نزدیک به اروپا رسیده است، به این ترتیب ریچارد پیچل (Richard Pischel) هندوستان را کشور پدری تئاتر عروسکی می‌داند. اما برخی دیگر معتقدند برخورد شوالیه‌های غرب و مسلمانان اروپا و جنگ‌های صلیبی باعث شده است که در قرون وسطی امکان گسترش تئاتر عروسکی شوالیه‌ای (درباره جنگ‌های شوالیه‌ها) به وجود آید. این تئوری‌ها خبر از روایت‌های جذاب

دگرگون شدن تئاتر عروسکی از ابتدا تا عصر معاصر همانند سیر تکامل تاریخ، سال به سال تحقق یافته است؛ اما این دگرگونی بدان معنی نیست که انواع شکل‌های تئاتری به یک نحو تحت تأثیر فرهنگ‌های دیگر قرار گرفته‌اند. بسیاری از این شکل‌های تئاتری مانند تئاتر عروسکی عامیانه یا در برخی موارد تئاتر کودکان، بدون تغییر باقی مانده‌اند؛ و به این ترتیب به‌طور هم‌زمان زمینه‌ای بسیار غنی در حیطه هنر تئاتر عروسکی ایجاد کرده‌اند. این پدیده‌ها بسیار بدیهی هستند اما در اینجا را باید آنها را یادآوری کنیم زیراکه تئاترهای هنری و تئاتری‌های عامیانه و تئاترهای قبیله‌ای (اگر حضور آفریقایی‌ها در جشنواره‌های اروپایی را به حساب آوریم) هم زمان وجود داشته‌اند. در واقع هم‌زیستی این پدیده‌ها در اروپا مدتها است که جایش را به یک هم‌زیستی در مقیاس جهانی داده است. سهولت و سرعت در رفت و آمد باعث شده است که تقریباً تمامی هنرمندان نمایش‌های عروسکی با اشکال و موضوع‌های نمایشی فرهنگ‌های تمامی جهان آشنا شوند. با این همه اینکه چرا این برخوردها واقعاً در سالنامه‌های نمایش عروسکی به چاپ نرسیده به صورت سؤال باقی می‌ماند.

بیگانه می‌دهد تا حدی که بسیار شایسته توجه است. اما برای اثبات و موجه‌بودن آنها مجال بسیار کمی وجود دارد. در مقابل این تئوری‌ها گمان دیگری وجود دارد که تئاتر بومی عروسکی را مبنای تئاتر عروسکی می‌داند و حضور این تئاترها در تمامی سرزمین‌های جهان این گمان را تأیید می‌کند. با وجود آنچه که درباره این طرز فکرها وجود دارد، مدت‌ها هیچ‌کس منشأ تئاتر عروسکی اروپا را مورد سؤال قرار نداده است. در اروپا عروسک‌ها در نمایش‌های عهد قدیم حضور داشته‌اند و در قرون وسطی عملکرد چندگانه خود را آشکار می‌سازند هر چند که به‌طور کلی تابع دوره‌گردهای نقال بوده‌اند. فقط از قرن هیجدهم به بعد است که اولین سندهای دال بر نفوذ عروسک‌های خارجی بر عروسک‌های اروپایی ظاهر می‌شوند. نفوذی که در اثر فتوحات، تماس‌های فرهنگی دور دست و خیرگی برخی از تمدن‌ها در نمایش‌های عروسکی شکل گرفته است.

توجه و علاقه به هنر چین در عصر رکوکو خیلی دیر باعث گسترش "تئاتر عروسکی سایه چینی" در اروپا می‌شود. صد سال بعد از "کشف" فرهنگ ژاپنی است که سالن‌های پاریس به اولین انواع نمایش‌عروسکی بونراکو جای می‌دهند. و در حقیقت بعد از این واقعه هم تئاتر عروسکی اروپا لزوماً از نمایش عروسکی بونراکو اقتباس نمی‌کند. اما اولین قدم برداشته شده بود. روش "حرکت بخشی عروسک‌ها در تئاتر بونراکو"، شصت سال بعد عملاً تئاتر اروپا را فتح می‌کند. در همین قرن تأثیر عروسک‌های اندونزیایی هم قابل توجه است. که البته در اثر تماس‌های مستقیم با عروسک‌های وایانگ کولیت، یا وایانگ گولک به وجود نیامد، بلکه به دلیل مشاهدات هنرمندان در موزه‌های هلند شکل گرفت.

در اروپای قرن ۱۹ انواع متفاوتی از عروسک‌ها، از نخی تا میله‌ای، در صحنه‌های تئاتر عروسکی رواج می‌یابد. خیابان‌ها پر می‌شود از نمایش‌های عروسکی دستکشی (Marrionnettes à gaine) اما عروسک‌های نوع ماروت (marotte)[1] یا عروسک‌های (Marrionnettes à clavier) به ندرت به صورت محلی دیده می‌شوند. و تماشاگران از ظهور عروسک‌های میله‌ای (à Tiges) یک میله اصلی نگهدارنده عروسک و دو میله برای حرکت دست‌ها) به شکل عروسک‌های گولک در نمایش‌های وایانگ اندونزی، استقبال می‌کنند و تحت تأثیر این عروسک‌ها قرار می‌گیرند.

اسکار کوکوچکا(Oskar Kokochka) با نمایش - Sphinx und Strohmann در سال ۱۹۰۹ - ظاهراً اولین کسی بود که از این عروسک‌ها استفاده کرد. این نمایش که به وسیله دانشجویان بر پا شد هیچ ارتباطی با فرهنگ اندونزی نداشت. برای اجرای نمایش، به این علت از تکنیک نمایش‌های وایانگ استفاده شده بود که از همه تکنیک‌ها بیشتر مورد اقتباس قرار گرفته بود. ریچارد تِشنِر (Richard Teschner) به نوبه خود از عروسک‌های سبک وایانگ برای نمایش افسانه‌های اندونزی استفاده کرد. این نمایش‌ها در حدود سال ۱۹۱۲ اجرا شدند و نام آنها از این قرار بود:

Kosumos Opfertod- Nabi Isa - Nawang wulan

البته باید اضافه کرد که این وسوسه‌ها برای ارایه موضوع‌هایی از فرهنگ اندونزی در سرزمین اروپا ادامه نیافت و پی‌گرفته نشد. خود تِشنِر با وجود حفظ ویژگی‌های تکنیک عروسک‌های وایانگ برای ساخت عروسک‌هایش، به موضوع‌های اروپایی که در بیشتر موارد به زندگی کولی‌های هنرمند تعلق داشت بازگشت.

نینا و ایوان افیمف (Nina, Ivan Efimov) هنرمندان روسی نیز به سبک وایانگ توجه کردند و قصه‌های کریلو و (Fables de Krylov) و مکبث از شکسپیر را در سال ۱۹۰۳ با عروسک‌های میله‌ای به

نمایش درآوردند. اما این سرگئی ابراتسف است که در به شهرت رساندن عروسک‌های میله‌ای به سبک مدل‌های جاوه کمک کرد. او این نوع عروسک‌ها را در سال ۱۹۴۰ در کارهایش به کار گرفت. در نمایش‌های طنزآمیز یا شاعرانه او عروسک‌ها در واقع وسیله‌ای برای نمایش واقعی انسان است به عبارت دیگر برای تقلید حرکات انسان. به این ترتیب است که بر خلاف عقیده عموم که عروسک‌های گولک به سبک وایانگ را عروسک‌هایی می‌شناسند که اختصاص به ارایه مراسم و تشریفات مذهبی دارند و یک نوع نماد مذهبی به شمار می‌روند، برای اهداف سوسیالیستی واقع‌گرایانه، در تئاتر ابراتسف مورد استفاده قرار می‌گیرند. این نوع کار با وایانگ کولیت که آن را از طبیعت واقعی خود جدا می‌کرد باعث قطع نفوذ هنر اندونزی بر عروسک‌های اروپایی می‌شود. و از آن به بعد کوشش‌های معدودی که برای تولید و بازسازی نمایش عروسکی وایانگ پوروای اصیل (تئاتر عروسکی سایه اندونزی) می‌شود و هم چنین برپایی نمایشگاه‌های متعدد عروسک‌های اندونزی تأثیر زیادی بر جا نمی‌گذارد.

آلین گیزوسکا(Aline Gizewska) در سال ۱۹۸۶ در بیلسکوبیالا نمایشی به نام "لِمِک آسمان را همراه می‌برد (Laimek qui portait le ciel)" به صحنه می‌آورد که دارای کیفیت‌های قابل توجهی است. در این نمایش او موضوع‌های گرفته شده از اسطوره‌های مالزی را به نمایش می‌گذاشت در حالی که از نوع عروسک‌های سنتی نمایش‌های وایانگ استفاده می‌کرد. اینکه اندونزی‌یایی‌ها یا مالزی‌ها چگونه نمایش را تفسیر می‌کردند برایش مهم نبود. او نمایشی را کارگردانی کرده بود که در آن عقاید مختلف یعنی سنت‌های قدیمی و فراموش شده و اندیشه تئاتر اروپا را تلفیق می‌کرد.

تئاتر اروپا به جز چند استثناء، به‌طور کلی نسبت به میراث تکنیکی تئاتر عروسکی سایر فرهنگ‌ها کنجکاو بوده است تئاتر اروپا مخصوصاً به تکنیک سنتی تئاتر Ningo Joruri از ژاپن علاقه بسیار نشان داده است. نینگوژوروری تئاتری است که با نقالی پیش می‌رود. نقال یا Tayu متن داستانی را که به وسیله عروسک‌ها به نمایش درمی‌آید. با آواز و موسیقی و اطوار مناسب کلام، از بر می‌خواند. هر عروسک به وسیله سه عروسک‌گردان که در صحنه حضور دارند حرکت داده می‌شود. نینگوژوروری در تئاتر بون‌راکو Bunraku به اوج خود می‌رسد. و از این‌رو بسیاری از هنرمندان نمایش‌های عروسکی تکنیک بون‌راکو را مورد استفاده قرار می‌دهند. اما برای ارایه فهرست نمایش‌های ژاپنی آماده برای نمایش به ندرت از این تکنیک استفاده می‌شده است. چکسلواکی‌ها و لهستانی‌ها بدون تردید تنها کشورهایی بودند که برای ارایه نمایش‌نامه‌های ژاپنی، مانند نمایشنامه Asagao، از این تکنیک سود بردند.

در عصر ما تمایل هنر اروپایی به سنت ژاپنی در قرن پانزدهم دوباره به‌طور آشکار اتفاق افتاده است. اشتیاق هنرمندان تئاتر عروسکی اروپا به نمایش تکنیک در تئاتر عروسکی مدرن باعث شده است که عروسک‌گردانان تکنیک نینگوژوروری ژاپن را به وفور اجرا کنند. و به این ترتیب تعجبی ندارد که بسیاری از هنرمندان نمایش عروسکی از اجرای تئاتر ژاپنی الهام بگیرند. در حالی که همیشه هم به حرکت‌بخشی هر عروسک به وسیله سه عروسک‌گردان رضایت نداده‌اند. برای مثال تئاتر عروسکی روسی از نینگوژوروری مؤنث استفاده می‌کند که در آن عروسک مؤنث فقط به وسیله یک عروسک‌گردان حرکت‌بخشی می‌شود. میکائیل کورولف Michail Korolev کارگردانِ بخش تئاتر عروسکیِ مؤسسه هنرهای دراماتیک لنینگراد - به ویژه به این تکنیک علاقه‌مندی نشان داده است.

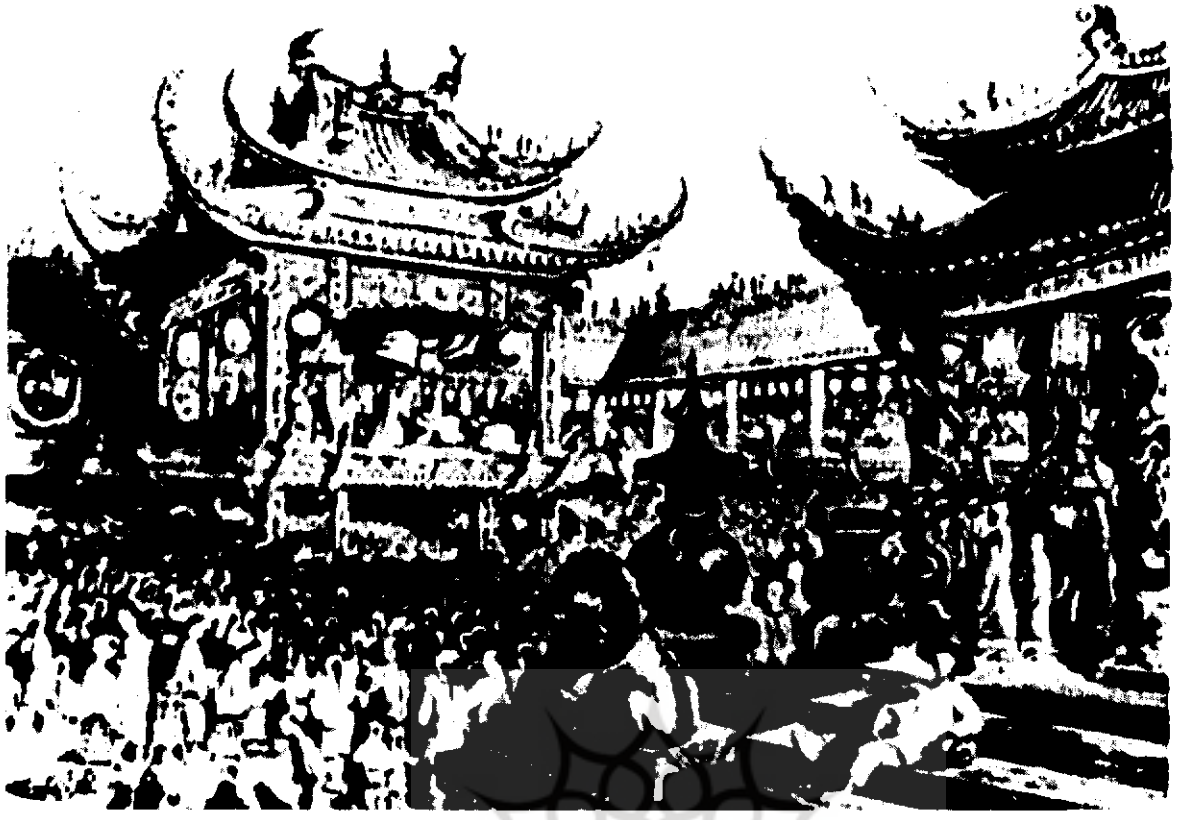
این پدیده ارجاع به طرز و تکنیک تئاترهای

عروسکی غیر اروپایی تقریباً به همه‌جا سرایت کرده است. خواه برای اجرای نمایش‌های کمدی و خواه غیر کمدی.

(Poetic) کریستوفر لیث Christopher Leith در نمایش بیاولف Boewulf در سال ۱۹۷۱ کوشش خارق‌العاده‌ای برای تلفیق تکنیک‌های مختلف می‌کند. این حماسه قدیمی انگلیسی که عناصر الهام‌بخش اسطوره‌ای دارد در نمایش لیث مانند یک راپسودی[۲] به صحنه رفته است که در آن از نقال‌ها و عروسک‌های بسیار زیبای حجاری شده یاری می‌گیرد. عروسک‌گردانان حاضر در صحنه بر طبق روش تئاتر عروسکی هندوستان، بومالاتام Bommalattam، عروسک‌ها را حرکت می‌بخشند.

عروسک‌های بومالاتام، عروسک‌های نخی قدیمی و اصیل تئاتر عروسکی هندوستان هستند که به وسیله نخ‌هایی به دستار عروسک‌گردان آویزان می‌شوند به‌طوری‌که عروسک‌گردان به کمک باتون دست‌های عروسک را به حرکت درمی‌آورد. کریستوفر لیث در پی اجرایی است که چیز زیادی برای دیدن از نظر سنت عروسک‌های نخی هندی ندارد. او خودش درباره این نمایش می‌گوید: "البته هدف اقتباس از یک شعر حماسی متعلق به اوایل انگلستان است که یک قهرمان جنگجوی بزرگ را به یاد می‌آورد. اما بیاولف کارمن حوادث را بازگو نمی‌کند و هدف این بوده است که عنصری از آن محیط و زمانه را در میان گروهی مجسمه با داستان بیاولف ارایه کنم. دوست دارم تماشاگر با دیدن هر پیکر درنگ کند "مثل اینکه از یک نمایشگاه دیدن می‌کند."

به این ترتیب او فقط برای به نمایش گذاشتن عروسک‌هایش از تکنیک عروسک‌های هندی استفاده می‌کند. اما هنرمندانی که از ارزش‌های فرهنگی این تکنیک "بیگانه" نیز استفاده کرده‌اند، نتایج قابل توجهی به دست آورده‌اند. گروه عروسکی دومینیک هودارت Dominique Houdart از اولین گروه‌هایی هستند که در سال ۱۹۷۲ با نمایش Arlequin poli par l'amour نوشتهٔ ماریوو Marivaux به تکنیک بونراکو روی آوردند. این نمایش بسیار جالب توجه بود. آنی‌ژیل Annie Gilles شرحی با جزییات درباره این نمایش برای ما به جا گذاشته است که در آن آشکار می‌سازد دومینیک هودارت به دنبال این نبوده است که از تکنیک بونراکو تقلید کند. بلکه فقط قصد داشته در اجرای نمایش، از برخی عناصر این تکنیک در میان عناصر نمایشی متعدد دیگر استفاده کند. مثل نمایش اسلاید در ابتدای نمایش یا به‌طور کلی نمایش کارهای گویا (Goya) که نشانگر ستمگری و قساوت انسان است. هودارت از سبک اجرای بونراکو، نقالی را انتخاب کرده نقال‌ها در نمایش، لباس آن عصر، یعنی زمانه ماریوو را پوشیده‌اند و در جلو صحنه می‌ایستند. عروسک‌گردان‌ها کاملاً سیاه پوشیده‌اند به طوری که فقط صورت آنها دیده می‌شود. یادآوری دنیای گویا بوسیله آرایش و حالت قیافه عروسک‌ها، نتیجه تفسیری است که هودارت از نمایش ماریوو کرده است. تفسیری که نشانی از "ستمگری و قساوت نهان" را به تصویر درمی‌آورد. اما چرا استفاده از بونراکو؟ به گفتهٔ ژیل استفاده از این سبک سبب می‌شود ساختار دوگانه متن به نمایش گذاشته شود. این ساختار دوگانه در احساسات پنهان یا آشکار صحبت‌های اشخاص بازی (پرسوناژها) متجلی می‌شود. به این صورت بونراکو برای معرفی اشخاص بازی به کار می‌رود، اشخاصی که شکل آنها نشانگر "هیئت مبدل، و نوع شدت آرزوهای آنان است." روی هم رفته ژیل آن چنان که از نظریاتش راجع به بونراکو و نقش آن در تئاتر اروپا پیدا است، این تجربه هودارت را موفقیت‌آمیز به حساب می‌آورد. همان‌گونه که مشاهده می‌شود جذابیت تکنیک بونراکو توجه تئورسین‌های تئاتر عروسکی را به خود جلب کرده است. بدون اینکه



بخواهیم از ارزش‌های فرهنگی و روشنفکرانه این تکنیک چیزی کم کنیم باید یادآوری کنیم که رواج این سبک در اروپا ریشه در تجارب هنرمندان پیشرو (آوانگارد) اروپایی دارد و در این راه هیچ ارتباطی با سنت ژاپنی که ویژگی تاریخی و مقدس دارد، حفظ نشده است. نفوذ افکار و ابداعات تئاتری جدید، تئاتر عروسکی اروپا را به سوی کشف یک تنوع تئاتری "Cuisine Théâtrale" و سپس تکامل در حرکت‌بخشی عروسک‌ها پیش رانده است و تردیدی نیست که در این امر همکاری و رقابت فرهنگ ژاپنی وجود نداشته است.

بهر ترتیب تکنیک بون‌راکو به خاطر لطافت و دقت در رموز اجرایی‌اش بسیاری از هنرمندان تئاتر عروسکی را فریفته خود کرده و این هنرمندان ایده‌ها، رویاها و وقایع اروپایی را با به کارگرفتن سبک بون‌راکو به نمایش درآورده‌اند.

میکائیل مِشکِ Michael Mescke طرز برخوردی دیگر با نینگو ژورروری دارد. او از این تکنیک در نمایش آنتیگون اثر سوفکل که در سال ۱۹۷۷ در تئاتر عروسکی استکهلم به نمایش درآمد، استفاده کرد. عروسک‌های او بر مبنای تزیینات روی کوزه‌ها و گلدان‌های یونانی فقط با سفال سیاه یونانی ساخته شده‌اند و از قبل پیش‌بینی شده است که هر یک از این عروسک‌ها به وسیله سه گرداننده حرکت‌بخشی شوند. متن نمایش نیز به وسیله چند نقال که بر روی یک سکوی ویژه، جدا از پرسوناژها ایستاده‌اند، نقالی می‌شود. اجرای این نمایش با موفقیت بسیار همراه بود. زیرا از نقطه نظر هنری به دو سیستم فرهنگی ارجاع می‌کرد که هر یک از آنها ارزش‌های مذهبی و اسطوره‌ای را ارایه می‌کردند. سبک تئاتر نینگو

ژورروری، سنت فرهنگی تقریباً مذهبی و موضوع اسطوره‌ای آن را با شکل اجرایی بسیار تصفیه شده‌ای به نمایش می‌گذاشت. شکل اجرایی "اسطوره‌ای" تئاتر نینگو ژورروری دقیقاً با اسطوره اروپایی مطابقت می‌کرد. همانند اجراهای تئاتر نینگو ژورروری، اجرای آنتیگون نیز به خاطر تصویری که از بیان آیینی اسرار بسیار مقدس می‌داد، با شکوه و مجلل بود. مشک خودش می‌گوید: "نه تماشاگران و نه منتقدین به علت ارایه نمایش به این شکل توجه نکردند". این شکل اجرا بخش مکمل تراژدی یونان را فراهم می‌کرد". داجنز نی‌هتر Dagens Nyheter طی شرحی در روزنامه این موضوع را تائید می‌کند: با وجود این در کار احساس بیگانگی نمی‌شود. مشک به خاطر این موفق است که معلوم نیست برای اهداف شخصی خودش از کدام معجزهٔ این تکنیک سود برده است. ما نمی‌فهمیم آن اعجازی که از تکنیک نینگو ژورروری برای اجرای اهدافش به کار برده کدام است. عروسک‌هایش بسیار زیبا هستند و احساسات را به خوبی انتقال می‌دهند عروسک‌ها مانند اشخاص نقاشی شده روی گلدان‌های یونانی سیاه هستند و به گونه‌ای حرکت‌بخشی می‌شوند که به نظر می‌رسد در صحنه بزرگ می‌شوند و تقریباً به اندازه دو برابر می‌رسند. دست‌ها به این عروسک‌ها زندگی می‌بخشند همان‌گونه که صورت به انسان زندگی می‌دهد. طی اجرای نمایش آنتیگون، گرئون مشتش را از خشم می‌فشارد، آنتیگون به نشانه امتناع انگشت ابهام را به آهستگی بالا می‌برد. تیرزیاس Tiresias درماندگی خود را با قراردادن پیشانی روی دست‌هایش بیان می‌کند. تمام این حرکات فوق‌العاده هستند اما چیزی که از همه جالب توجه‌تر این است که زیبایی اجرا به خاطر مخلوط کردن کمدین‌ها و عروسک‌ها نیست (همانند اجراهای قبلی مشک) بلکه به خاطر جذابیتی است که کمدین‌ها و عروسک‌ها هر یک به دیگری می‌دهند. همه نمایش‌های مشک عملکردهای فرهنگی عروسک‌ها و سایر ترفندهای ارتباطی را با هوشمندی یک‌سان نمایان نمی‌کند. برای مثال رامایانا بر روی یک تابلوی بزرگ برجسته به نمایش درمی‌آید در حالی که متفق عزیز راما پادشاه میمون‌های هانومان، در جلو صحنه و در سالن نمایش به شکل کمدینی که ماسک دارد بازی می‌کند. راما در میان تماشاگران حرکت‌بخشی می‌شود که علی‌رغم خواست مشک، مانع ایجاد مفاهیم پیچیده می‌شود. صحنه‌آرایی نمایش که با زحمت تدارک دیده شده، مانع یا مشکلی برای هیچ چیز به وجود نمی‌آورد. وفاداری به سبکی که از تمثال‌های نقاشی شده روی گلدان‌های یونانی گرفته شده، نمایش را عاری از حشو و زواید فرهنگی کرده است. به عبارت دیگر ظاهر عروسک‌ها فقط مانند زر و زیوری از تمثال‌های روی گلدان‌ها نیست بلکه عمیقاً به ویژگی‌های فرهنگی آن وفادار است عروسک‌هایی که زلاتو بورک Zelato Bourk در تئاتر ITD در زاگرب، به طبیعت از عروسک‌های سبک Koruma ningo در اجرای نمایشنامه هاملت اثر تام استوپارد Tom Stoppard در سال ۱۹۸۲ به کار می‌برد. به خوبی از سنت ژاپن به امانت گرفته شده‌اند. این عروسک‌ها با موضوع مضحک و عجیب و غریب نمایش بسیار مناسب هستند. لیویا کروفلین Livia Kroflin کیفیت آنها را چنین آشکار می‌سازد: بسیار با اهمیت است که این عروسک‌ها مانند عروسک‌های تئاتر عروسکی ژاپن حرکت‌بخشی می‌شوند. یک عروسک‌گردان روی چهارپایه‌ای که به قرقره مجهز است می‌نشیند و یک عروسک را در جلو خودش به نحوی نگه‌می‌دارد که می‌تواند سر و دهانش را با یک دست و با دست دیگر دست عروسک را حرکت دهد. پاهای عروسک‌گردان، پاهای عروسک است و با شلواری که رنگ متناسب با لباس عروسک دارد پوشانده شده است. و به خاطر همین، این حالت را به وجود می‌آورد که عروسک‌ها به

صحنه‌ای از اپرای پکن

تنهایی روی صحنه از جایی به جای دیگر می‌روند. عروسک‌گردان‌ها در حالی که سر خود را پوشانده‌اند و سرتا پا سفید پوشیده‌اند، تمامی سعی خود را به عمل می‌آورند تا توجه تماشاگران را به عروسک‌ها جلب کنند. این تکنیک حرکت‌بخشی عروسک‌ها چندین امکان برای ایجاد شگفتی و خلاقیت در خود دارد - به ویژه این امکان را که بین عروسک‌گردان‌ها و عروسک‌ها همه جور ارتباط به وجود می‌آورد. مثلاً زمانی که کمدین عروسک را بالا می‌برد - آن‌قدر بالا که اعضاء بدن عروسک گویی از پاهایش جدا می‌شود - تماشاگر متوجه می‌شود این پاهای عروسک‌گردان است. پاهای انسان است که درون پاهای عروسک قرار دارد - اما عروسک می‌تواند بدون این پاها هم به بازی ادامه بدهد.

کروفلین Kroflin آن‌چه را که سبب تبدیل موضوع‌های فرهنگی می‌شود و امری بدیهی است مورد نظر قرار نداده است. قابلیت انتقال حس در عروسک‌ها از مقیاس‌های اروپایی پیروی می‌کند و یک مزیت برای آنها محسوب می‌شود. از این‌رو رعایت حالت‌های قرض گرفته شده از فرهنگ دیگر در رفتار عروسک‌ها تجلی می‌کند. اما باید به هنرمندی کارگردان نمایش اعتراف کرد. هر تکنیک عروسکی بر مبنای یک اندیشه فرهنگی خاص و بر مبنای یک نوع حرکتی خاص یا یک حالت بیانی خاص استوار است. صفت ویژه سبک کرومانینگو این است که در آن تمسخر و استهزاء به حد زیاد وجود دارد.

سال‌های ۱۹۸۰ بدعت‌گزاری‌های نوینی در استفاده از فرهنگ آسیایی به همراه دارند. سفرهای متعدد هنرمندان تئاتر عروسکی اروپایی و امریکایی به آسیا، آنها را تحت تأثیر فرهنگ آسیا قرار داده و آنها انواع تکنیک بازی‌های تئاتری را که دیده‌اند در کارهای خود مورد سنجش قرار می‌دهند. به این ترتیب این

هنرمندان با پیروی از استادان بزرگ ابتدا به رموز تکنیک‌های وایانگ و بون‌راکو آگاهی می‌برند و بعد آنها را با خود به کشورشان می‌برند. بنابه گفته نانسی استاب Nancy Staub - موفقیت عروسک‌گردان‌های نسل جدید آمریکایی مانند تئودور اسکیپتارز[۳]، ژولی تیمور، اریک بساس یا بروس شوارتز، به خاطر تماس‌های آنان با تکنیک بون‌راکوی ژاپن به وجود آمده است - رومان پاسکا - Romann Paska که در ابداعات خود عناصری از تکنیک وایانگ را به کار می‌گیرد از نسل امروز هنرمندان تئاتر عروسکی امریکایی است که به اندونزی رفته تا درباره وایانگ مطالعه کند. مشابه این تجربه در تمامی اروپا نیز وجود داشته است. یک گروه فرانسوی به نام تئاتر بدون سقف (Sans Toit) بعد از دیدن یک دوره استاژ که به وسیله ژان لوک پنسو Jean-Iuc-Penso در فرانسه ترتیب داده شده بود و با شرکت یک متخصص بزرگ تایوانی صورت می‌گرفت تجربه‌ای را که از بازی عروسک دستکشی تک نفره به روش چینی به دست آورده بود در نمایشی به نام "داستان رونارت" در سال ۱۹۸۴ به نمایش گذاشت. دقت، ظرافت و پر تحرکی عروسک‌های چینی با حرکات قصه‌های تمثیلی اروپایی مربوط به حیوانات بسیار متناسب بود. پنسو هم این عناصر تکنیک چینی را بدون هیچ اشاره‌ای به فرهنگ چینی آنها به کار برده در این زمان راه باز شده بود و ژان کوک پنسو در تایوان با کاترین لارو (Catherine Larue) به هم پیوستند و برای آموختن هنر دستکشی تک نفره از استاد لی‌تین - Litien و همچنین عروسک‌گردانی در مجموعه نمایش‌های سنتی در تئاتر خودش به نام تئاتر آینه کوچک، سه سال در آنجا اقامت کردند. او همیشه نمایش سفرهای اولیس را با عروسک‌های دستکشی و با استفاده از تکنیک چینی - و نمایش داستان رونارت را با تکنیک سایه‌ای چینی در تایوان به صحنه می‌آورد.

کشف میراث تئاتر عروسکی فرهنگ‌های خارجی، مسایل کاملاً پیچیده‌ای را به همراه دارد. اما جاذبه اجرای تکنیک در ارزش‌های فرهنگی همراه این تکنیک‌ها نیز کاملاً پای بر جا است. برای مقایسه کردن آنها، کاملاً ضروری است که این ارزش‌ها شناخته شوند. اما اگر بخواهیم برای نوع اجرا (بازی) در این زمینه قاعده و قانونی تثبیت کنیم - هر چه که می‌خواهد باشد - بدون پایه و اساس خواهد بود. زیرا آنچه تازگی هنری دارد حتی اگر تکیه بر یک تکنیک به عاریت گرفته از یک فرهنگ دیگر داشته باشد، یک مهارت بیانی فوری یا بهتر بگوییم یک مزیت انتقالی سریع در خود دارد که تماشاگران را بدون اطلاع از فقدان ارزش‌های فرهنگی - به نمایش علاقه‌مند می‌کند و باعث افزایش تعداد تماشاگران می‌شود. تنها تماشاگران آگاه هستند که متوجه فقدان مفاهیم فرهنگی می‌شوند. فقط آنها هستند که متوجه ترفندهای انتقال مفاهیم فرهنگی می‌شوند و این نوع تماشاگران آگاه در میان تماشاگران جهانی تئاتر عروسکی بسیار معدود هستند.

اهمیت ارزش‌های فرهنگی کمتر از بقیه موارد نیست و تجارب متفاوتی در این مورد انجام گرفته است. مثلاً نمایش "رازها" که نمایشی از تئاتر استرالیایی هندزپان Handspan در سال ۱۹۸۴ است، جزء نمایش‌های موفق از این تجارب است. آفرینندگان این نمایش وسایل ارتباط جمعی فراهم شده از فرهنگ‌های آسیایی، آفریقایی و اروپایی را به کار می‌گیرند. آنها این وسایل را مانند یک "عامل متداول" به حساب می‌آورند. در میان پاراوان‌های ژاپنی در نمایش رازها، پرسوناژهایی ظاهر می‌شوند که می‌توانند دنیای مسیحی یا مسلمان را به خاطر بیاورند. جنگجویان هراسان در نمایش فیگورهای اپرای پکن را بدون داشتن رنگ ملی به یاد می‌آورند - گاهی نیز در نمایش لحظاتی وجود دارد که بادبزن‌هایی با اندازه بسیار بزرگ که یک پرده پس زمینه (فُن) برای صورت‌های سیاه

نمونه‌ای از عروسک‌های نمایش بونراکو

قهرمان‌ها مهیا می‌سازند، در ذهن ایده‌های فرهنگ اصیل را دوباره زنده می‌کنند. در روی صحنه همه جا سفید است، رنگی که نشانه‌های مختلفی بر مبنای فرهنگ‌های مختلف دارد: علامت مرگ، نشانه بی‌گناهی، نشانه عصر و زمانه سفید یا نشانه سالن بیمارستان ضدعفونی شده.

درهم آمیختن مضامین فرهنگی می‌تواند مانع ایجاد یک طریقه نادرست شود. اما بیشتر اوقات یک منبع الهام است که ارزش‌های جدید را به وجود می‌آورد. حتی زمانی که تماشاگران در موقع حدس زدن مفهومی برای این تلفیق موضوع‌های فرهنگی و وسایل ارتباط جمعی گمراه می‌شوند. آنها این مفهوم را به آن فرهنگ‌هایی که نمی‌شناسند نسبت می‌دهند. در این تلفیق موضوع‌های فرهنگی، افرادی نیز شرکت دارند که تشنه نوآوری‌های هنرمندانه‌ای هستند که واقعیت زندگی انسان را به نمایش می‌گذارند. در معنای وسیع‌تر، آنهایی که تحت تأثیر فرهنگ‌های دیگر قرار می‌گیرند. این پدیده بسیار طبیعی است زیرا در عصری که فرهنگ‌ها آن چنان به هم نزدیک هستند این امر اجتناب‌ناپذیر است.

آقای لوک آماروس Iuc Amoros از استراسبورگ و گروه Ki,yi از آبیجان، با نمایش "سونیاتا" عروسک مردم ماندیگو در سال ۱۹۸۹ این امر را به خوبی ثابت کرده است. داستان نمایش مربوط به آفریقایی‌ها است. به عبارت دیگر اسطوره‌ای آفریقایی در نمایش که داستان سونیاتا را ارایه می‌کند. یک قهرمان آفریقای غربی به همراه کمدین‌ها و آوازخوان‌ها، رقصندگان و نوازندگان که همه متعلق به فرهنگ آفریقایی است. متن نمایش به وسیله یک نویسنده‌ای آفریقایی به نام Werwere Liking نوشته شده که کارگردان گروه Ki,Yi نیز هست. مجموع اشخاص نمایش کلاً هنرمندان فرانسوی هستند و روش اجرا بنابر شکل تئاتر سایه‌ای انتخاب شده است با فیگورهایی[5] عمومی و فیگورهایی که فردفرد مورد ملاحظه قرار می‌گیرند. فکر اجرای نمایش به صورت سایه‌ای از تئاتر دربار تایلند گرفته شده-یعنی نانگ‌یایی -Nang Yai- اما موضوع و حالت حرکت‌ها زاییده از فرهنگ آفریقایی است. این نوع نمایش کمتر متداول است زیرا آفریقای سیاه تئاتر سایه را نمی‌شناسد و رقص یا ارایه مجازی پرسوناژها (خواه یک پرسوناژ، خواه چند پرسوناژ در یک عروسک سایه‌ای) بر روی یک صحنه تزیین شده که در بالای سر قرار می‌گیرد - برای آفریقایی‌ها کاملاً ناشناخته است.

با این همه این عناصر کاملاً بدون عیب و نقص هستند و شخصیت حماسی نمایش با روش اجرا یعنی نمایش سایه‌ای کاملاً جور است. کارگردان نمایش، لوک آموروس به دنبال این است که یک ترکیب هنری از دو فرهنگ بسازد، اما به غریزه خلاق خود اطمینان می‌کند و از آن سود می‌برد. خود او از تفسیرهای مربوط به نمایش این نتایج را می‌گیرد:

"در واقع من به خوبی تئاتر آفریقایی را نمی‌شناسم. من با این تئاتر تا حدودی پس از کار Ki,yi که در شارل ویل مزیه دیده‌ام آشنا شدم و پس از آن چیزهایی که در جریان تماس با این گروه نمایشی توانسته‌ام بخوانم یا ببینم - در مورد تئاتر سایه نمی‌توان واقعاً رجوع به فرهنگ تئاتر سایه کرد زیرا حقیقتاً در آفریقا به شکل نمایشی وجود ندارد. اگر زیباشناسی اجرا - صحنه‌آرایی و گرافیک نمایش از تئاتر سایه نشان دارد، مطمئناً به خاطر نزدیکی‌ای است که من از شروع کار بر روی آفریقا در خود حس کردم قبل از ابداع نمایش مایل نبودم داوطلبانه به آفریقا بروم - به خاطر اینکه نوعی دید خارق‌العاده را برای خودم حفظ کنم. تصورات من از آفریقا می‌باید در گرافیک و زیبایی کل نمایش تجلی می‌کرد. در این صورت تماشاگر باید از آنچه که بمانند ارجاع به فرهنگ آفریقا در نمایش است، تشخیص دهد که آیا تصورات من با تصورات او و ایده‌های عاریت گرفته شده یا نشده از فرهنگ آفریقا تطبیق دارد یا نه"

ورود موضوع‌هایی از هنر آسیای شرقی یا آفریقا به مجموعه نمایش‌های اروپا و بیان آنها به وسیلهٔ تئاتر عروسکی، چیزی جز اختلاط بین فرهنگ‌ها نیست. این روند در قاره‌های دیگر نیز مانند قاره اروپا توسعه یافته است. در این قاره‌ها نیز در نحوه اجرای نمایش‌ها اغلب پیرو نمایش‌هایی هستند که از وسایل ارتباط جمعی اروپا جذب می‌کنند. در سال‌های دههٔ ۱۹۵۰ عروسک‌های چکسلواکی هنرمندان تئاتر عروسکی ژاپن را مجذوب خود می‌کند. در همین قرن بسیاری از کشورها به دنبال تقلید از ابراتسف بوده‌اند. بعد عروسک‌های محبوب ماپت Muppets متعلق به جیم هنسن - Jim Henson در مرکز توجه قرار می‌گیرند. از این عروسک‌ها عده زیادی از نسل‌های بعد هم پیروی کرده‌اند. اگر به من اعتراض شود که از مثال‌هایی نام می‌برم که بیشتر باعث به پا خواستن مدهای هنری شده‌اند، حق دارند. قسمت زیادی از جذب موضوع‌های متعلق به فرهنگ‌های دوردست در نتیجه پیدایش یک مُد به وجود آمده است و من هیچ‌چیز منفی در آن نمی‌بینم. مُد - عموماً توجه و علاقه به هنر و رشد هنر در نهایت اندازه خود را فراهم می‌آورد.

مُد راه را برای تجارب جدید باز می‌کند و سهولت ارتباطات در عصر ما، این تجارب را به یک روش زندگی کردن تبدیل می‌کند.

پی‌نوشت‌ها:

۱- (marotte)ماروت: درواقع سر یک عروسک است که بروی دسته‌ای چوبی سوار می‌شود و به دور گردن او نوارهای رنگارنگ و زنگوله‌ها آویزان است در این صورت فاقد دست‌ها است.

۲ - Rhapsody این واژه مختص یک فرم موسیقی خاص نیست و یک عنوان است و در قرن نوزدهم و بیستم برای کاری به کار می‌رود که به‌طور کلی در یک سومان (Movement) پیرسته شکل می‌گیرد و معمولاً اشاره بر نوعی "الهام" رمانتیک دارد. به این ترتیب مصنف ممکن است تخیلاتش را در جهت کار بر روی یک تم یا تم‌های موجود به کار گیرد.

3- Theodora skipitares - July Tymor - Eric Bass - Bruce. Schwartz.

4- Catherine Larue

۵- Figure: در اینجا به فضای عروسک‌های سایه‌ای است. عروسک‌های سایه‌ای تک نفره و عروسک‌های سایه‌ای که در آنها چند نقش در یک عروسک دیده می‌شوند به عنوان سیاهی‌لشکر.