تأملاتی در چند و چون درام عروسکی

مهرداد رایانی مخصوص

ارسطو عنصر درام - و به تعبیر اصلی تراژدی - را به شش جز داستان [= افسانه ی مضمون =طرح]، اخلاق[=سیرت شخصیت=منش]، گفتار [=بیان=دیالوگ]، فکر[=اندیشه]، صحنه آرایی[=منظرنمایش= صحنه پردازیها و آواز [=موسیقی] تقسیم می کند. اساس درام برهمین منظر است و از همین زاویه می باشد که افراد گوناگون نظرات خویش را درباره ی اجزای مذکور ذکر می کنند. ذکر سه نکته در آغاز بحث لازم و ضروری است:

۱- ارسطو ناخودآگاه یاخود آگاه، گوشه چشمی به اجرا نیز داشته است. آنجا که از منظر و موسیقی سخن می گوید و بابهای گوناگونی را به منقاش قلم می آراید، بارها از فضای دیداری سخن می گوید نه از مقوله ی نوشتاری.

۲- نوشتار ارسطو (بوطیقا=فن شعر) مطلع نظر، نظریه پردازان و منتقدان بوده و هزارگاهی که منظری متفاوت مد نظر قرار گرفته ومورد کند وکاو و پژوهش واقع شده، ناخودآگاه گرایش به زاویه دیدارسطو اعمال شده است. اگر چهار ساختار متفاوت ارسطویی، اپیک، ایستا ومدور را قیاس کنیم و نتیجه ی حاصله را در ساختار نخست(ساختار ارسطویی) به مداقه و سنجه بگیریم، ارجاع مذکور به راحتی خودنمایی می کند. درام عروسکی نیز آبشخوری این چنین دارد و اس و اساس و جان مایه ی خود را از همین منظر بزمی گیرد؛ اما بسیار متفاوت تر و متنوع تراست.

۳- بحث نخ نمایی که تئاتر عروسکی متعلق به تمامی نسلها (بزرگترها و کوچکتر) ست، مورد نظر ما نمی باشد؛ اما باید به این مسأله آگاهی کامل داشته باشیم و الا راه را به خطا می پیماییم و شماری از توضیحات را در سیکلی بسته توصیف و تأویل می کنیم.

در درام عروسکی، ما با عروسک سرو کارداریم. درام به هر تقدیر برای اجرا نگاشته می شود و مصنف بسعی دارد تا بهترین و بهینه ترین اجرا را موجب شود. البته بگذریم ازشماری درام Closet و Diction که جای بحث آنها دراین مجال نمی گنجد. در درامهای مرسوم و متداول، نویسنده پرسناژی را می آفریند که توسط نقش آفرینی جان می یابد. در حقیقت بازیگر رکن رکین اجراست و اذهان عام نیز به این عینیت گواهی می دهند و الخ ... در درام عروسکی حد واسطی وجو دارد؛ یعنی مصنف عروسکی، شخصیتی را می آفریند که تجلی و عینیت آن توسط جسمی بی جان امکان می پذیرد. رسالت بازیگر در خلق بصری چنین درامی به نقش آفرینی مضاعف مبدل می شود؛ یعنی عروسک گردان نخست باید شخصیت را درک کند و ابعاد وجودیش رابشناسد و در وجودش رسوخ دهد، آنگاه تمام تجارب و هنر ورزی اش را به کاربگیرد تا همه ی رسوبات شخصیتی شخصیت درام عروسکی را به شی ای خاص انتقال دهد. بحث پیروی مکانیسم ذکر شده و نوع انتقال و بازنمایی شخصیت توسط عروسک گردان درعروسک، ما را وارد حیطه ی دیگری می کند؛ از این رو از آن می گذریم. باری مصنف نمایشنامه ی عروسکی باید بداند سرو کارش با عروسک است و برای تجلی و عینیت اثرش کاری مضاعف صورت می گیرد. پس مهمترین مشخصه ی درام عروسکی در به کارگیری عروسک خلاصه می شود. ازاین روست که نویسنده این گونه درامها لاجرم باید تکنیک اجرای مورد نظر راخوب بشناسد و القا کند. یک فیلمنامه نویس درتغییر رخدادگاه ها دست و دلباز عمل می کند و شمار سکانسهای او در اثرش بسیار افزوده تراز یک درام صحنه ای است. درعرصه ی درام نویسی، اجرا محدودیتهایی را برای مصنف پدید می آورد که در فیلمنامه نویسی، داستان نویسی، شعر و ... از آنهاخبری نیست. درام عروسکی با یک محدودیت دیگر هم که رعایت و درنظرگرفتن آن اجباری است، روبه رو می باشد و آن «عروسک» است. درام نویس عروسکی باید شیوه های اجرایی عروسکی را بشناسد واز قابلیتهای آنها باخبر باشد. شیوه های اجرایی نخی، باتومی، سایه، بن راکو و ... هر یک سیاق خاص خود را دارند و نویسنده با شناخت اوضاع و احوال اجرا است که می تواند اثری متناسب خلق کند. نویسنده درام عروسکی اجباراً شیوه ی اجریی را در ذهن خویش انتخاب می کند و سپس دست به نگارش می زند.

از طرفی شماری از درامها که با پسوند عروسکی همراه نیستند(هملت و ...) قابلیت عروسکی شدن را در بطن خود دارند. بسیاری از نمایشنامه های بکر، توانمند و اس و اساس دار، زمینه ی مناسبی را برای خلق و آفرینش نمایش عروسکی فراهم آورده اند. در بحث تئاتر عروسکی باید شیوه ی اجرایی ونوشتاری رامتمایز کرد. بسیاری از نمایشنامه ها برای نمایش عروسکی نگاشته شده اند؛ اما متوانسن یاکارگردان بر حسب تجارب، خلاقیت، نیاز، ذوق و دهها پارامتر دیگر تشخیص می دهد که مکتوب غیر عروسکی را با شیوه ی اجرایی خاص به نمایش عروسکی مبدل سازد. در چنین طریقتی، درام نخست غیر عروسکی بوده و براساس اضافات، کاستیها، ... شکل عروسکی پیدا کرده است؛ به تعبیری کارگردان، خالق اثری است براساس نمایشنامه ای خاص؛ ازاین روست که با بازنویسی یا دوباره نگری روبه رو می شویم، بی تردید عناصر و لزوماتی دردرام عروسکی وجود داردکه در درامهای دیگر شاهد آنها نیستیم. عموم درامهای عروسکی که متأسفانه شمار آنها در قیاس با دیگر درامهای کم است، از چند الگوی کلی بهره می برند. این الگوها که گاه Arctipe یا سنخی - ازلی و به تعبیری دیگر یونگی هستند،[1] دستمایه ی بسیاری از نویسندگان آثار عروسکی قرار گرفته اند وخوشبختانه و از طرفی بدبختانه همچنان مورد استفاده واقع می شوند. این الگوها که شمار آنها در زمینه و پیشینه ی فرهنگی کشورمان بسیار زیاد است، به شکلی مستمر مورد توجه بوده اند. در بازنمایی این الگوها مجبوریم به عناصر اصلی درام نظر افکنیم. در این بازنگری و تطابق، طرح و شخصیت و سپس اندیشه ی حاکم بر آثار، بیش از عناصر دیگر نمود عینی دارند. درعموم این الگوها با شماری شخصیت ثابت و تعریف شده روبه رو هستیم. این شخصیتها لاجرم قالبهای ایستایی راموجب شده اند. به عنوان مثال خیمه شب بازی و پهلوان کچل و پرسناژهای آنها می تواند نظر گاه مناسبی برای بحث ما باشند. عموم درام نویسان بارجوع به چنین الگوهایی درصددبرمی آیند تا از چنین پیشینه های گرته برداری کنند و چون سخت خود را متعصب و پای بند پیشینه می دانند، به همین دلیل نعل به نعل (بالنعل) پیش می روند و شمار شخصیتها و ابعاد پیچیده ی آنها را همانند گذشته خلق می نمایند.

طرح اثر رانیز با توجه به شخصیتها و مناسباتی از پیش تثبیت شده مطابق پیشینه شکل می دهند و چنین است سایر لزومات درام،این عمل فی نفسه ستایش آمیز، دو ضرر عمده دارد:

۱- موجب تئاتر زدگی می شود. مخاطب بارها چنین حوادث، رخدادگاه ها و مناسبتهای نمایشی را دیده است و تکرار آنها جز دلزدگی برایش چیزی ندارد. ازاینرو مخاطب ناخواسته به نمونه های دیگر گرایش پیدا می کند و بعضاً غیر و دیگری را برخودی ترجیح می دهد.

۲ـ خطّ دراماتیک ازبین می رود. مخاطب می داند که چه چیزی گذشته، چه چیزی رخ می دهد و چه نتیجه ای عایدش می شود. ازاینرو تلواسه در او شکل می گیرد و بی قرار به دنبال دستاویز دیگری می گردد تا به سبب آن خواسته هایش راکه به سبب آنها به مجمع جمع آمده است، مرتفع سازد.

نتیجه آنکه مخاطب از پیشنه ی فرهنگی جدا می افتد. این است که به عنوان مثال درعرصه ی درام نویسی اساطیری جهان وقفه ای ایجاد می شود و دیرزمانی اسطوره زدایی رواج پیدا می کند و بیخ و بنه ی درام اساطیری برچیده می شود. ازهمین زاویه است که درام عروسکی نیز از رونق می افتد. آفرینشگرانی که چنین الگوهایی رامورد توجه قرار می دهند باید نخست به رفع و رجوع متعایب ذکر شده، بپردازند و سپس سعی درخلق درام مغنی کنند. اما پیش از راه کارها:

در برهه ای از زمان که پیروان مارکسیسم نیز برآن مسند بودند، اسطوره زدایی رونق پیدا می کند. سوفوکل، اشیل و ... براساس مکتوبات پیش ازخود می نگارند. تاریخ تئاتر ورق می خورد، ایبسن، استریندبرگ و ... موج نوگرایان راشکل می دهند و می نگارند. تاریخ تئاتر ورق می خورد. بحرانی به نام «بحران هویت» براساس اندیشه ی نیچه به وجود می آید. ابزوردیسم ونوگرایی رخت برمی بندد. جستجو برای دستیابی به مفاهیم اصیل ومانا آغاز می شود. عده ای به پیشینه ها رجوع می کنند،گرته برداری آغاز می شود. عده ای نعل به نعل (بالنعل) پیش می روند و اسطوره ها را زنده می کنند،درام اساطیری دوباره جلا می یابد. عده ای دیگر از اسطوره ها فرمی جدید خلق می کنند؛ یعنی هم گرته برداری می کنند وهم شالوده شکنی.[۲] [۳]

این است که ارج و منزلت درامهای Arc tipe یاکهن الگوها به میمنت اندیشمندی چون «کارل گوستاویونگ»، باز می گردد. بحث بیشتر دراین باره مجال وسیعی می طلبد ومارا از اصل (درام عروسکی) به فرع می کشاند.

درام نویس عروسکی باید شالوده شکنی را پیش بگیرد، نه به این معنا که شیرازهٔ الگو را ازهم بپاچد؛ که البته اگر چنین کند طریقتی دیگراست.

بهترین نمونه های ازلی ـ ابدی و کهن الگو، از آن قلم توانای «بهرام بیضایی» است. سه نمایشنامه ی عروسکی «غروب در دیاری غریب»، «قصه ی ماه پنهان»،«عروسکها» شالوده شکن هستند. بیضایی نه تنها به یک الگوی ازلی ـ ابدی اشاره دارد و از آن بهره می گیرد و شناسه ای آشنا در پستین گاه مغز مخاطب و ناخودآگاه جمعی فراهم می آورد که همزمان شالوده شکنی را هم چاشنی می سازد. از طرفی دیگراساس آفرینش وهستی را در «ژرف ساخت» اثر به چالش می اندازد. این قبیل آثار ضمن روساختی ساده ومتعارف ـ البته شالوده شکنی شده ـ دارای ژرف ساخت و زوایای پیچیده ی فلسفی وانسانی هستند. مخاطب با چنین آثاری نمی تواند برخوردی راسیونالیستی داشته باشد واز روی تدبیر و تدبر ازلی و الگو و ارش آینده را تخمین بزند؛ بلکه لحظه به لحظه در چالش نوین غوطه می خورد و در اسپس وفضای اثر وداشته هایش به مداقه می پردازد. اینجاست که اشتیاق و خط دراماتیک سراپای وجودش را فرا می گیرد؛ زیرا:

۱ـ تلنگری به ناخودآگاه جمعی اش زده شده است واو مجذوب تر می شود ۲ـ شاهد رخداد دگرگونه ای می شود که درنتیجه بهجت آفرین است و درنهایت یا با تعقل همراه می باشد یا با کارتارسیس.

حال به نخستین گفته خود می رسیم و دو واژه ی خوشبختانه و بدبختانه. خوشبخت آن کسانی که با ارجاع به پیشینه گرته برداری می کنند، پیشینه را زنده می کنند، حرکتی بطئی را تداوم می بخشند و سنخیتی کنونی، متناسب با الگوی مأخذ را شکل می دهند و متأسفانه، برای آنها که از این مجمع الآثار کهن و داشته ها و میراثها فقط گرته برداری می کنند و هنر موزه ای می آفرینند.

زمانی از «فرخ غفاری» پژوهشگر بنام ایران سوال می شود که آیا می توان درایران نیز همانند یونان با تداوم آیینها، مراسم و ... نمایشی، صاحب تئاتر و درامی خودی شد؟ جواب او چنین است: «این ایده آل ماست. گذراز داشته ها و رها کردن آنهامعقول نیست. مابابد برداشته هایمان تأکید وتکیه کنیم و روزبه روز آنها را به سوی پویایی رهنمون سازیم. چیزی که بر سر تعزیه ی ما آمد، عکس این قضیه بود. تعزیه دچار وقفه شد وما دچار تکرارورکود شدیم؛ درحالی که می توانستیم ضمن حذف اصالتهای دیرینه ی آن، پویایی را رقم بزنیم.»

سخن گفتن عروسک اساساً در دنیای تخیل میسر می شود و مناسبت بین عروسکها و آدمی سرشار از تخیلی است

خواه یاناخواه نمایشنامه درتئاتر اصل است؛ حتی آن عده بازیگر و ... که از ذهن خلاق خود بهره می‌برند و با بدیهه سازی، نمایشی یا قطعه ای را شکل می‌دهند، ناخودآگاه متنی را به مناقش ذهن، قلمی کرده‌اند. اگر خواهان درام اصیل هستیم، درنگ جایز نیست.

گذشته از نمایشنامه هایی که برگرفته از الگوها هستند، شماری نمایشنامه ی عروسکی به سیاق مدرن یا به سیاق «ایبسن» و «استریند برگ» نوشته شده‌اند و می‌شوند. زمان این سیاق ونگرش در جهان کنونی سپری شده است و آفرینشگران مدرن کنونی جهان، غریب به اتفاق به باز آفرینی متون قدیمی روی آورده‌اند. شمار این قبیل آثار در قیاس با سالهای گذشته افزون تر شده است؛ اما باید دانست که هیچ زمان نمی توان هنرمند را در تجربهٔ و نگاشتن محصور کرد وهر تلاشی دراین راستا ستایش آمیز است. این قبیل آثارنیز گاه به نحوی، مد یا الگویی نوین را خلق می کنند. بهتر است به جای الگو، حال کلمه ی «اپیدمی» راقراردهیم ـ این قبیل آثار در سطح غرطه ور می مانند و چون اندیشه ای مستحکم و ریشه دار آنها را حمایت نمی‌کند، در درازنای تاریخ، جایگاهی ندارند؛ دو دیگر آنکه لرزه برانداز مخاطب نمی‌افکنند وتا دیرهنگام او رامشغول نمی‌سازند وتنها تا پله های تماشاخانه دوام می‌آورند. عموم این نمایشنامه های عروسکی حق را به حق‌دار می‌رسانند، از تمیزی می‌گویند شماری شعر تزئیناتی دارند، مسواک را علم می کنند، خوبی و بدی را سفید و سیاه نشان می‌دهند و... گروه اجرایی هم برای زلم زیمبوی کار و لعاب کاذب، چاشنی موسیقی ورنگ وروغن الوان و... رابه کار می‌گیرد تا لااقل مخاطب در داخل سالن با گشاده رویی بخندد و بکفد! درام عروسکی هم در ریخت وهم در دورنمایه با مشکلی مضاعف روبه رو می‌شود. شماری از صفات و رسوبات درام عروسکی ذکر شده درمجموع موجب شکل‌گیری اپیدمیهای گوناگون می شوند و از این روست که سنخهای پست وکوته رخ می نماید.

اما در پایان فهرست وار به چند ویژگی خاص درام عروسکی اشاره می‌کنیم؛ باشد تا این وجیزه مقدمه ای باشد برامعان نظر اساتید فن درباره ی «درام عروسکی». فی الواقع درتئاتر مهجورمان، درام نویس کمتر توانسته به ایده‌آلهایش دست پیدا کند و از آن بدتر درام نویس عروسکی است که اساساً یک منبع فارسی هم برایش موجود نیست و در دانشگاه ها به جای نمایشنامه نویسی عروسکی ۱ (دو واحد) و ۲ (دو واحد)، درام نویسی غربی آموخته می‌شود! بگذریم.

مخاطب

شناخت مخاطب بسیار مهم است. گاه نویسنده، مخاطب خاصی را در نظر نمی‌گیرد و می نویسد. چه بخواهیم و چه نخواهیم، چه

تئاتر عروسکی ما که عموماً برای کودکان ساخته و پرداخته می‌شود، اغلب عاری از چنین نگرشهای است و از این روست که گاه ورقلمبیده و خش‌دار و ناملموس نمایان می‌شود

درست باشد و چه غلط، مخاطب کنونی تئاتر عروسکی ماکودکان و بعضاً نوجوانان هستند وهر قدرتلاش کنیم و از «شومان» و انقلاب عظیم خیابانی اش یاهمخوانی مردم بامراسم خاص عروسکی کشورها بگوییم، ره به جایی نمی‌بریم. الغرض: اینکه مخاطب ما با چه عروسکی بهتر ارتباط می‌کند؛ اینکه طالب چه کنتراستهای مضمونی و شخصیتی است؛ اینکه نباید سراو را با شماری از جذابیتهای کاذب گرم کنیم و ... مسایلی است که به مخاطب باز می‌گردد. حتی درانتخاب مخاطب، جنس نیز مؤثر است. تئاتر عروسکی ماکه عموماً برای کودکان ساخته و پرداخته می‌شود، اغلب عاری از چنین نگرشهایی است و از این روست که گاه ورقلمبیده و خش‌دار و ناملموس نمایان می‌شود. حتی آن دسته ازکارها که عام رامد نظر دارند از معضلات ومشکلات مذکور بهره می‌برند ـ که البته شمار تولید و وجود آنهاکم است.

تخیل

مناسبت مابین عروسکها و آدمها سرشار ازتخیل است. سخن گفتن عروسک اساساً در دنیای تخیل میسر می‌شود. درمیان درامهای گوناگون، درام عروسکی پیش از درامهای دیگر براین سلاح مجهز است و اساس آن نیز برهمین منظر استوار می‌باشد. کافی است تخیل را از درام عروسکی بگیریم؛ دیگر حیوانات قادر به گویش نیستند و یاکافی است کمی در فکر شکل دادن منطق راسیونالیستی واقع گرا باشیم، دیگر درام عروسکی رخ نمی‌دهد. البته همینجا متذکر شویم که به قول «لاکان»: «هر اثر منطق خاص خود را دارد».

فانتزی ومبالغه

عموم نمایشهای عروسکی با دنیای فانتزی در می‌آمیزند. صنعت مبالغه دراکزجره کردن مناسبات، کاربرد فراوان دارد. وقتی یک حیوان با انسان سخن می گوید تخیل به کار می‌افتد و دریچه ای جدید گشوده می‌شود. مناسبت موجود، نوعی فضای غیر متعارف را شکل می‌دهد. توجه کنید که زاویه دید ما دراین لحظه، عالم رئالیسم محض است. وجه تفارق رئالیسم محض و درام عروسکی درتخیل، فانتزی ومبالغه خلاصه می‌شود.

قالب

زمانی درام عروسکی معنا پیدا می‌کند که الزاماً برای اجرای عروسکی نگاشته شده باشد و شیوه ی نگارش و به کارگیری عناصر و لوازم درام در ساخت و پرداخت نمایشنامه به نحوی باشد که بازنمایی نهایی ما را فقط به سوی تئاتر عروسکی راهنمایی کند. درمدخل بحثمان اشاره کردیم که هر نمایشنامه ای قابلیت اجرای عروسکی دارد، مشروط برخواست کارگردان که او نیز با تغییراتی، شرایط عروسکی شدن را فراهم می‌آورد. اینجا منظورمان نگاشتن درام عروسکی است؛ درامی که منجربه اجرای عروسکی با شیوه ومتدی خاص (نخی، دستکشی و...) شود. حال اگرکارگردانی پیدا شود که از یک درام عروسکی، برداشتی زنده ارائه دهد ویا شیوه ی مستتر در درام رابه شیوه ی دیگری مبدل سازد، رویکردی جدید از یک دست نویس(درام عروسکی) را ارایه داده است. پس درام نویس عروسکی الزاماً با «منظر»، عنصر ششم از عناصر ششگانه ی درام ارسطویی مواجه می‌شود.[۴]

پی نویس

۱ـ جهت اطلاع بیشتر: ر. ک. به

الف)انسان وسمبلهایش ـ کارل گوستاویونگ ـ ترجمه مینا صارمی ـ امیر کبیر ـ چ اول ۱۳۵۲

ب) جهانگری ـ کارل گوستاویونگ ـ ترجمه: جلال ستاری ـ توس ـ چ اول ۱۳۷۲

۲ـ جهت اطلاع بیشتر از «شالوده شکنی»، ر. ک. به: ساختار و تأویل متن ـ بابک احمدی ـ نشر مرکز ـ چ اول ۱۳۷۲

۳ـ تماماً به نقل از: مجله سینما تئاتر ـ ش ۱۲ ـ ص ۳۷ از همین قلم

۴ـ عده‌ای معتقد طرح مهمتر از اجرای دیگر شششگانه درام است(اگری، دیوید دیهز و ...) دربرابر این عده افرادی معتقدند شخصیت ارجح می باشد(فورستر، کیم دو آن و ...) دربرابر هردو عده‌ای اندیشه را برتراز دو عنصر دیگر می‌دانند (تلوُمیث و ...) ـ درام عروسکی برای مصنفش رویکرد جدیدی راباز می نماید(منظر نمایش).