

حذف مرزهای مکانی در تئاتر عروسکی با توجه به نظریات ریچارد شکرن نقش آن در گسترش روابط میان عوامل اجرایی*

شیوا مسعودی^{۱*}، صادق رشیدی^۲، سیده زهرا کشفی^۳

^۱ استادیار دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
^۲ مدرس دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
^۳ کارشناس ارشد تئاتر عروسکی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
 (تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۹/۱۴، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۶/۱۲/۱۶)

چکیده

هر مکان دارای بار معنایی مختص به خود است. در اجراهای تئاتر، انتخاب مکان و شناخت روابط میان عوامل اجرایی در مکان اجرا، می‌تواند به انتقال معنای موجود در ذهن کارگردان کمک کند. کارگردانان معاصر دست به تقسیم‌بندی جدید فضا در اجراهایشان زده‌اند و فضا را به شکل‌های متفاوتی به کار گرفته‌اند و رابطه‌ی میان بازیگران و تماشاگران را تغییر داده و گونه‌های جدیدی را به تئاتر معرفی کرده‌اند. از میان آنها می‌توان به ریچارد شکرن اشاره کرد. توجه او به مشارکت تماشاگر و تاثیر آن بر اجرا، سبب شده است که گونه‌ی جدیدی را با عنوان تئاتر محیطی معرفی کند. در تئاتر محیطی، مرز تفکیک‌کننده‌ی جایگاه تماشاگر و بازیگر حذف می‌شود و فعالیت تماشاگران بر اجرا تاثیر می‌گذارد و روابط جدیدی بین تماشاگر و بازیگر شکل می‌گیرد. حال با توجه به این‌که در تئاتر عروسکی به واسطه‌ی حضور عروسک با روابط بیشتری میان عروسک و عروسک‌گردان و تماشاگران روبرو هستیم، هدف از این پژوهش این است که، با توجه به ساختار اجراهای شکرن بتوان با روش تحلیلی - تطبیقی، مکان را در تئاتر عروسکی بررسی کرد. نتایج نشان می‌دهد که حذف مرزهای مکانی در تئاتر عروسکی، می‌تواند روابط جدیدی را میان عوامل اجرایی در تئاتر عروسکی سبب شود.

واژه‌های کلیدی

ریچارد شکرن، تئاتر محیطی، تئاتر عروسکی، مرزهای مکانی.

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده سوم با عنوان: "بررسی روابط مکانی در تئاتر عروسکی از منظر نشانه‌شناسی با نظر به آرای ادوارد تی. هال"، است که به راهنمایی نگارنده اول و مشاوره‌ی نگارنده دوم به انجام رسیده است.
 ** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۳۳۰۵۸۳۴، شماره: ۰۶۶۴۶۱۵۰۴-۰۲۱، E-mail: massoudic@ut.ac.ir

مقدمه

نیاز به تمایز تماشاگر را از آنانی که تماشا می‌شوند، برآورده می‌کند» (وودراف، ۱۳۹۴، ۱۳۹). به همین منظور، در تئاترهای کلاسیک، همیشه مرز بین تماشاگران و بازیگران و صحنه‌ی اجرا وجود داشته است که محل بازیگران را تبدیل به مکانی مقدس می‌کرده و ورود به آن مکان، به منزله‌ی پذیرفتن قوانین آن مکان بوده است. مطالعه‌ی نظریات و شیوه‌های کارگردان‌های معاصر در تولید یک اجرا، می‌تواند در مطالعات پژوهشی در حوزه‌ی تئاتر تأثیرگذار باشد؛ کارگردانان پیشرویی که با تقسیم‌بندی جدید فضا، دست به حذف مرزبندی و تغییر در فرم و محتوای یک اجرا زده‌اند. در این میان می‌توان به ریچارد شکنر^۱ اشاره کرد که فرم اجرایی آیین‌ها را اساس کار خود قرار داده و فرم اجراهای معاصر را به ریشه‌ی تئاتر، که همان آیین است، نزدیک کرده است. مشارکت تماشاگران در اجرا، تغییر در تقسیم‌بندی فضا و حذف مرزهای مکانی میان مکان اجرا و مکان تماشاگران، اجراهای او را با تنوع روبرو کرده است و سبب شده که میان دو عنصر مهم در تئاتر، که همان بازیگر و تماشاگر است، روابطی تازه شکل بگیرد. گسترش این روابط، طبعاً گسترش معانی را هم در پی دارد. «فضای تئاتر، خصوصیت ویژه‌ی دارد. در بسیاری موارد نمی‌توانیم مرز آن را بشکنیم و انتظار داشته باشیم که آن فضا، تئاتر باقی بماند. تجاوز به مرز می‌تواند فضای تئاتر را به چیز دیگری تبدیل کند. تماشاگرانی که از این مرز عبور می‌کنند، تبدیل به بخشی از صحنه می‌شوند. تئاتر مداخله‌گران را بر نمی‌تابد؛ یا آنها را دگرگون می‌کند یا جلوی آنان را می‌گیرد» (همان، ۱۴۸). در مطالعات و پژوهش‌های تئاتر عروسکی می‌توان از روش کار و نظریات این کارگردانان معاصر و پیشرو استفاده کرد. نظریات ریچارد شکنر در فرم اجرایی و نوع استفاده از فضا و تقسیم‌بندی آن، زمینه‌ی مطالعه‌ی این پژوهش قرار دارد که بر اساس آن بتوان بررسی کرد، همانطور که در اجراهای شکنر، حذف مرزهای مکانی میان تماشاگر و بازیگر، موجب گسترش روابط می‌شود، آیا در تئاتر عروسکی هم، حذف مرزهای مکانی میان عوامل اجرایی می‌تواند منجر به شکل‌گیری روابط جدید و در نتیجه گسترش فرم و محتوای اجراهای عروسکی شود؟ به نظر می‌رسد که افزایش روابط در تئاتر عروسکی، در ارتباط مستقیم با افزایش فرم‌های اجرایی در آن است. حال آن‌که چه روابط جدیدی شکل می‌گیرد و به چه میزان نظریات شکنر در تئاتر، می‌تواند منطبق با تئاتر عروسکی باشد از نتایج این تحقیق به شمار می‌آید. شناخت روابط جدید در تئاتر عروسکی می‌تواند در تنوع و خلق آثار جدید موثر باشد. کسانی که در حال تولید یک اجرای عروسکی هستند، پس از آگاهی و شناخت به انواع روابطی که می‌تواند بین عروسک، عروسک‌گردان و تماشاگر برقرار شود، می‌توانند با افق جدیدی نسبت به تئاتر عروسکی، فرم و محتوای یک اجرا را گسترش داده و گونه‌های جدیدی را در تئاتر عروسکی کشف کنند که منجر به بسط شکل و معنای جدید از عروسک شود و پس از افزایش حس زیباشناختی یک اجرا و تأکید بر آن، برای انتقال اهداف و اندیشه‌های خود به مخاطب، متنوع‌تر عمل کنند.

هر اثر هنری، نیازمند فضایی برای به نمایش درآمدن است. این فضا معمولاً دارای مرزبندی میان اثر و مخاطب است. این مرزبندی، مخاطب را همیشه در جایگاه تماشاکننده قرار می‌دهد. تخطی مخاطب از این مرز سبب می‌شود که او با اثر هنری تلفیق شود و دیگر نه تنها در پی معنای اثر باشد، بلکه با عبور از این مرز، خود به معنای اثر تبدیل شده و آن را گسترش دهد. نمونه‌های متفاوتی را می‌توان در هنرهای پاپ یافت که مخاطب بخشی از اثر هنری شده است. برای مثال می‌توان به یکی از آثار رابرت راشنبرگ^۱ (هنرمند جنبش دادائیسیم جدید در آمریکا) در سال ۱۹۵۰ اشاره کرد که نقاشی‌هایی کاملاً سفید کار کرد که در آنها، تصاویر قابل رویت در سطح سفید تابلو، سایه‌ی بیننده بود. «جوهر فکری آثار راشنبرگ برگرفته از فلسفه‌ی زیبایی‌شناسی جان کیچ^۲ (۱۹۱۹-۱۹۹۲) بود، که خود مبتنی بر ایجاد اغتشاش ذهنی و برهم زدن تمرکز تماشاگر به هدف هوشیار کردن او نسبت به ضمیر نفس و محیط پیرامونی‌اش بود» (اسمیت، ۱۳۸۰، ۱۳۴). در مثال دیگر می‌توان به یکی از آثار ایو کلین^۳ ((۱۹۲۸-۱۹۶۲) از هنرمندان جنبش نئودادائیسیم اروپا) اشاره کرد که در سال ۱۹۵۸ در یک مراسم جنجالی در پاریس، نمایشگاهی برپا کرد که خالی از هر چیز، حتی یک مبلمان ساده بود. کل نمایشگاه به رنگ سفید درآمد و در آن هیچ چیز دیده نمی‌شد و بازدیدکنندگان به بخشی از اثر تبدیل می‌شدند. کلین به همان نسبت که از انگیزه‌های خلق اثر هنری فاصله می‌گرفت، تکاپوی هنری را در مشارکت جمعی جستجو می‌کرد. در این تفکر، فعل و انفعالات هنری الزاماً در حضور بینندگان آن صورت می‌گیرد که در خلال آن، هنرمند در برابر بازدیدکنندگان به ارائه‌ی خلاقیت‌های هنری خود می‌پردازد. در ایتالیا، میکال آنجلو پیستولتو^۴ (متولد ۱۹۳۳)، در تابلوی «شخصیت نشسته»^۵، تصاویر عکاسی شده را در پیش زمینه‌ی آینه‌ای قرار داد که بیننده خود را در آن می‌دید و با این ترکیب، اثر با حضور بیننده تکمیل می‌شد. در دیگر هنرها نیز می‌توان نمونه‌هایی را مورد مطالعه و تحقیق قرار داد که مخاطب در تکمیل اثر هنری، به ایفای نقش می‌پردازد و از مرزبندی که میان خود و اثر وجود دارد، عبور می‌کند. در هنر تئاتر مانند دیگر هنرها، می‌توان به موضوع مرزبندی و حذف آن در تقسیم‌بندی فضایی یک اجرا پرداخت. در مطالعات تئاتر، برای بررسی یک اجرا، بیش از هر چیز، توجه به فضای اجرا و روابطی که در آن میان عوامل اجرایی شکل می‌گیرد، دارای اهمیت است، چرا که هر رابطه در تعامل با فضا می‌تواند معنایی را انتقال دهد. همچنین تقسیم‌بندی فضا در اجرا، تنوع گونه‌های اجرایی را بالا برده و روابط جدیدی را به وجود می‌آورد. پال وودراف^۶ درباره‌ی اینکه چرا هنر تئاتر به فضای مشخص نیاز دارد، بیان می‌کند که: «برای محقق شدن موفقیت‌آمیز هنر تئاتر، کسی باید کردار دیگران را تماشا کند. خواه کار شما تماشا کردن باشد یا تماشا شدن، باید بدانید که کارتان چیست. تمایز بین تماشا شدن و تماشا کردن برای تئاتر ضروری است. مشخص کردن فضا و مرزبندی در نمایش، ابزاری است که

۱- مکان و تقسیم بندی فضا در تئاتر

هر مکانی می‌تواند صحنه‌ای برای اجرای یک نمایش باشد که بسته به نوع اجرا، تأثیر متفاوتی بر مخاطب می‌گذارد. کارگردان بر اساس اهدافش، مکانی را انتخاب می‌کند و با هدف تأثیرگذاری بر مخاطب، آن را دگرگون می‌کند. «در تغییر از متن و خواننده به متن و بیننده، عمل خواندن که در زمان قرار دارد، به عمل تماشا کردن تبدیل می‌شود که در زمان و مکان صورت می‌گیرد. چون درام در مقایسه با شعر و داستان به ابعاد زمان و مکان نیاز دارد، بنابراین روشی که درام را در این دو بعد به پیش می‌برد و به آن شکل می‌دهد در بررسی بافت تئاتری اهمیت بسیاری دارد» (آستن و ساونا، ۱۳۸۸، ۱۴۶). در جریان یک اجرا با دو مکان مواجهیم:

الف. مکان اجرا (شامل صحنه اجرا+ جایگاه تماشاگر است)
ب. مکان معرفی شده در درام (طراحی شده و به اجرا درآمده بر صحنه‌ی اجرا به صورت دکور)

کارگردان پس از انتخاب مکان یا فضای اجرای خود، باید درباره‌ی مناسبات مکانی و بهره‌برداری از فضا توسط عوامل اجرا تصمیم بگیرد. تقسیمات فضایی در گونه‌های اجرایی تئاتر متفاوت است. برای تسهیل در بررسی، می‌توان آن را به دو گونه‌ی تئاترهای رسمی (اجراهایی که در آن جایگاه صحنه و تماشاگر تفکیک شده است) و تئاترهای غیررسمی (اجراهایی که جایگاه تماشاگر با صحنه‌ی اجرا تلفیق شده است)، تقسیم بندی کرد.

در تئاتر رسمی، معماری داخلی فضای اجرای تئاتر شامل دو بخش است که یکی جایگاه تماشاگر و دیگری جایگاهی برای اجراست. این دو بخش به هم وابسته‌اند و بدون ارتباط با یکدیگر عملکردشان ناقص است. «شکست و یا موفقیت طراحی یک تئاتر، به میزان نفوذپذیری متقابل این دو ناحیه به هم بستگی دارد» (ویتمور، ۱۳۹۱، ۶۴). در اجراهایی که جایگاه تماشاگران ثابت است و میان تماشاگران و اجراگران، مرز وجود دارد، بازخورد اطلاعات از سوی تماشاگران به سمت صحنه محدود می‌شود و ارتباطات معمولاً یک سویه است، تماشاگران معمولاً در کنار هم هستند اما یک فضای شخصی برای خود دارند و قادر به ارتباط دیداری با هم نیستند. به نقل از الام (۱۳۹۴)، «در تئاترهای رسمی، گرایش به واگرایی اجتماعی وجود دارد. تماشاگر، هرچند الزاماً در واحد ساختمانی جایگاه تماشاگران جا گرفته است، در نتیجه به لحاظ نظری نقش فردی خود را وا گذاشته است، هنوز فضای شخصی کاملاً مشخص شده خود را دارد، صندلی فردی، و مصونیت نسبی از تماس جسمی با تماشاگران دیگر و حتی مصونیت از دیده شدن توسط دیگران. نتیجه‌ی کار، تأکید بر دریافت و واکنش فردی است و نه اجتماعی، و ارائه‌ی نوعی "خلوت شخصی" در تجربه‌ای که در اصل جمعی است» (الام، ۱۳۹۴، ۸۳). همچنین او بیان می‌کند که در اجراهای رسمی:

«ما هنوز تحت تأثیر آرمان قرن نوزدهمی سازمان مکانی تالار نمایش هستیم، یعنی حداکثر عظمت و زرق و برق و ثبات، که

به حداکثر رسمیت می‌انجامد. عناصر تئاتری، از دکور معمولاً ایستا گرفته تا تماشاگر زندانی شده در صندلی‌هایش. در تئاتر قرن نوزدهمی، جایگاه تماشاگران دارای وضعیت کاملاً ثابتی هستند، تنوع‌پذیر نیستند و نمی‌توانند از تقسیمات قطعی و مقرر شده تخطی کنند. در نتیجه، متن اجرایی در حکم چیزی از قبل تولید شده با دید ثابت تماشاگر، ارائه می‌شود» (همان، ۸۱).

در تئاتر رسمی، مکان نمایش (صحنه‌ی اجرا) کاملاً جدا شده است؛ رویداد تنها در بخشی از مکان که نمایش در آن اجرا می‌شود، وجود دارد. ساختار صحنه‌پردازی، با محدود کردن خطوط دید راهنمایی می‌شود. "تک کانونی" بودن، یکی از ویژگی‌ها در تئاتر رسمی است. به این منظور که یک مرکز توجه اصلی بر صحنه است که دیگر اتفاقات در حول آن سازماندهی شده‌اند. به همین نسبت برای تماشای صحنه‌ی نمایش، یک «بهترین مکان» هم تعریف شده است. به طور مرسوم، صندلی شاه‌نشین، این جایگاه مناسب را نشان می‌دهد. هرچه دیگر صندلی‌ها با این صندلی فاصله داشته باشند، دید محدودتر است. برخی کارگردانان با آگاهی و توجه به این تقسیم بندی کلاسیک و با تمایل داشتن به مشارکت تماشاگران در اجرا، سعی در برداشتن مرز میان این دو فضا (جایگاه صحنه و جایگاه تماشاگران) و تلفیقشان با هم کردند و گونه‌های جدیدی را در تئاتر به وجود آوردند. افزایش روزافزون مکان‌ها، گروه‌ها و روش‌ها، تئاتر غیررسمی را پدید می‌آورد که ارتباط قابل انعطاف میان بازیگر و تماشاگر را باز می‌آفریند. تئاتر معاصر، خالی از بیان مستقیم معناست و تماشاگر را در موضعی بی‌واسطه با اجرا قرار می‌دهد. تماشاگر در هیجانات اجرا غرق نمی‌شود و دائم در حال پردازش عناصر اجراست. در این گونه‌ی تئاتر که مرز میان صحنه و تماشاگر حذف می‌شود، در طی اجرا، تماشاگر نسبت به نمایش بازی‌ها، واکنش نشان می‌دهد و این واکنش منجر به کنش جدید در اجرا می‌شود. به این ترتیب در طول اجرا، تعامل میان صحنه و سالن نمایش جریان می‌یابد. این گونه‌ی تئاتر به سوی یک گفتمان چندپاره گرایش دارد و هر تماشاگر می‌تواند خوانشی متفاوت از اجرا داشته باشد. «تماشاگر بر اساس گرایش فرهنگی و ایدئولوژیک اجرا، نسبت خود را با آن تعیین می‌کند. تماشاگر در هر صورت همچون اجراگران به دنبال رسیدن به یک زبان مشترک برای ارتباط برقرار کردن با گروه مقابل است. گروهی که هم، زبان جهان خود را داراست و هم سطح آن زبان را به سطحی عمومی رسانده تا تماشاگر بتواند وارد جهان نمایش آنها شود و ارتباط اولیه شکل بگیرد، بدون این ارتباط اولیه، اجرا ناکام بوده و تماشاگر سردرگم شده و مشارکتی صورت نمی‌گیرد. داشتن رمزگان مشترک میان دو گروه اجراگر و تماشاگر شرط لازم و اولیه رسیدن به مشارکت در اجراست» (خالقی، ۱۳۹۰، ۳۱). بسیاری از کارگردان‌های معاصر، تحت تأثیر آیین، به شیوه‌ی تازه‌ای برای اجرای اثر خود دست یافته‌اند و جستجوی کارکردهای تازه‌ی اجرای تئاتر، تبدیل به

محیطی مطرح می‌کند که به شرح زیر است:

۱. رویداد تئاتری، مجموعه‌ای از داد و ستدهای مرتبط است.
۲. رویداد تئاتری، می‌تواند در فضایی دگرگون شده و یا فضایی کشف شده روی دهد
۳. نقطه تمرکز (کانون) انعطاف‌پذیر و متغیر است.
۴. همه‌ی المان‌های (عناصر) تولید، حرفی برای گفتن دارند.
۵. متن باید نه نقطه آغاز باشد و نه هدف اجرا. ممکن است اصلاً متن کلامی وجود نداشته باشد.
۶. در اجرا، از تمامی فضای موجود استفاده می‌شود. (Kruesi, 2012, 17).

از میان این ۶ قاعده، قاعده‌ی ششم مرتبط با مباحث این پژوهش است که شکران را این‌گونه شرح می‌دهد: «در اجرا، از تمامی فضای موجود استفاده می‌شود به این منظور که، وقتی محل نشستن ثابت و تقسیم‌اتوماتیکی فضا به دو قسمت، دیگر وجود نداشته باشد، روابط کاملاً جدیدی ممکن می‌شوند» (Schechner, 1968, 63).

می‌توان بین بازیگران و تماشاگران، تماس بدنی ایجاد کرد، درجه صداها و شدت بازی‌ها را به شکل وسیعی متفاوت کرد، می‌توان حس تجربه‌ی مشترک به وجود آورد. مهم‌تر از همه، «هر صحنه می‌تواند فضای خودش را ایجاد کند، چه با متعهد شدن به یک محیط مرکزی یا دور شدن یا گسترش یافتن برای پیر کردن همه فضاهای موجود. بازی (نفس می‌کشد) و تماشاگران خود به المان اصلی نمایشی تبدیل می‌شوند. الگوی تئاتر خیلی به ما نزدیک است: خیابان. زندگی هرروزه با حرکت و جابه‌جایی مکان، نشانه‌گذاری می‌شود. تظاهرات خیابانی، فرم خاصی از زندگی خیابانی هستند که مصداق‌های تئاتری قوی‌ای را در بردارند. راهپیمایی‌هایی که اتفاق می‌افتد، از خیابان به عنوان صحنه استفاده می‌کنند و برای تماشاگرانی اجرا می‌شود، که خود در محیط حاضر هستند و یا در خانه تلویزیون می‌بینند یا درباره آن در روزنامه می‌خوانند» (گنجه، ۱۳۸۸، ۱۴). با توجه به مطالب بیان شده، همان‌گونه که در تئاتر، از میان برداشتن مرز بین صحنه‌ی اجرا و جایگاه تماشاگر می‌تواند منجر به تنوع روابط میان بازیگر و تماشاگر شود و روابط جدیدی را بیافریند، در تئاتر عروسکی، به واسطه‌ی حضور عروسک می‌بایست مکان‌های بیشتری داشته باشیم و حذف مرز میان مکان‌ها در تئاتر عروسکی، منجر به ایجاد روابط جدید میان عروسک، تماشاگر و بازی‌دهنده شود. بنابراین در ادامه به بررسی این امر براساس آرای ریچارد شکر پیرداخته می‌شود.

۲- مکان در تئاتر عروسکی

مکان در تئاتر عروسکی، متفاوت از مکان در تئاتر است. اگر مکان در تئاتر به دو مکان درام و مکان اجرا تقسیم و نام‌گذاری شود، در تئاتر عروسکی به واسطه‌ی حضور عروسک، با سه مکان اصلی روبرو هستیم که برای تسهیل در فهم و تحلیل این مکان‌ها، به شرح زیر نام‌گذاری شده‌اند:

الف) مکان درام: مکان موجود در نمایشنامه که به صورت دکور

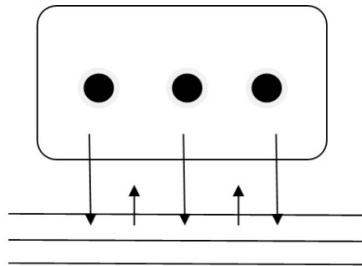
دغدغه‌های اصلی آنها شده است. تئاتری که تماشاگران در طول اجرا، تنها رویداد را دنبال نمی‌کنند، بلکه خود درون رویداد هستند. مانند برگزارکنندگان آیین، حضور و فعالیتشان در مکان و فضا پویاست. اما باید توجه داشت که تئاتر امروز با طراحی جدید فضا و مکان، به دنبال رابطه‌ای ساده و بی‌واسطه با تماشاگران است. همانطور که نیکلای اخلوپکوف^{۱۶} در سال ۱۹۳۴ بیان کرده است که: «ما داریم می‌کوشیم تا با تماشاگران نوعی صمیمیت برقرار کنیم، و با این فکر، تماشاگران را از همه سو دوره کنیم. ما در همه‌ی جهت‌های تماشاگر هستیم. تماشاگر تئاتر ما باید بخشی فعلی از اجرای ما بشود» (اونز، ۱۳۸۸، ۱۰۲). تلفیق فضای صحنه‌ی اجرا و جایگاه تماشاگر در تئاتر به منظور از میان برداشتن مرز بین تماشاگر و صحنه را می‌توان در نظریات و آثار کارگردانان تجربه‌گرای قرن بیستم جستجو کرد. آنها توجه خود را به تماشاگران سوق دادند و به دنبال روش‌هایی بودند که تئاتر برای عامه‌ی مردم باشد و تماشاگر منفعل، به تماشاگر فعال تبدیل شود. از میان این کارگردانان می‌توان به وزلود میرهولد^{۱۷}، ماکس راینهارت^{۱۸}، پیتراشتاین^{۱۹}، لوکارونکونی^{۲۰}، اروین پیسکاتور^{۲۱}، برتولت برشت^{۲۲}، جولیان بک^{۲۳} و ریچارد شکر اشاره کرد.

۱-۱- ریچارد شکر

ریچارد شکر در اوایل سال ۱۹۷۰، با معرفی تئاتر محیطی^{۲۴} شناخته شد. «او همیشه مجذوب گستره‌ی وسیعی از نمایش‌های آیینی در فرهنگ‌های گوناگون بوده است. نظریه‌های شکر در رابطه با تئاترهای محیطی، سبب ایجاد تحول در مطالعات و اجراهای تئاتری شده است. او دانش‌های انسان‌شناسی، جامعه‌شناسی، آیین‌های مذهبی و فولکلور، و استفاده از وسعت آیین‌های چندفرهنگی در اجرای نمایش را به پژوهش‌های نظری و اجرایی خود اضافه کرده است» (گنجه، ۱۳۸۸، ۸).

تئاتر محیطی، شاخه‌ای از جنبش‌های تئاتری بود که با حذف فاصله‌ی بین فضای تماشاگر و فضای بازیگر، تماشاگران را به فعالیت در طول اجرا رساند. شکر به تناسب هر اجرا، به سالن شکل تازه‌ای می‌داد و برای هر اجرا، فعالیت‌های متفاوتی برای تماشاگران می‌ساخت. نحوه‌ی چینش در تئاتر محیطی به‌گونه‌ایست که تماشاگر می‌تواند به دلخواه خود در گروه به تعامل با نمایش بپردازد، یا به طور فردی با نمایش روبرو شود. از این گذشته، حتی در برخی اجراها، تنها یک تماشاگر می‌تواند حضور داشته باشد. در تئاتر محیطی، تقسیم‌بندی فضا به دو بخش پایان می‌یابد. تبادل فضا بین بازیگر و تماشاگر است و تماشاگران در هنگام دیدن صحنه، صحنه‌ساز هم هستند. این پدیده، منجر به هرج و مرج نمی‌شود، نقش‌ها از بین نمی‌روند و فقط جابه‌جا می‌شوند. به این منظور که از بین رفتن مرز میان تماشاگران و بازیگران، تماشاگر به تماشاگر-اجراگر و بازیگر به اجراگر-تماشاگر تبدیل می‌شود. گرفتن این نقش‌ها، به تماشاگران این فرصت را می‌دهد که آزادانه عمل کنند و در محیط حرکت کرده و از فاصله‌های گوناگون یک اجرا را تجربه کنند. «ریچارد شکر با توجه به تجربه‌های خود و شناخت اجراهای کارگردانان پیشین، شش قاعده را برای تئاتر

تماشاگران و صحنه مرزی وجود دارد (تصویر ۱).
ب) مکان درام طراحی و اجرا شده در مکان عروسک است اما مرز میان مکان اجرا و مکان عروسک، حذف می‌شود. در این حالت، مکان عروسک به یک صحنه‌ی پرتابل تبدیل می‌شود و از یک فضای ثابت به یک فضای نیمه ثابت تغییر می‌یابد. اما مکان درام که به شکل دکور نمود پیدا کرده است، یک فضای موقتاً ثابت باقی می‌ماند. مکان اجرا، یک مکان انتخابی مانند (کوچه، خیابان و کافه و...) است و صحنه‌ی عروسک‌ها در آنجا برپا می‌شود. مرز میان مکان اجرا و تماشاگر شکسته شده و تماشاگر با از دست دادن



نمودار ۳- مکان (ب).



تصویر ۱- تماشاخانه بونراکو.

ماخذ: (www.japandeluxetours.com)



تصویر ۲- نقاشی قرن هیجدهم، یک نمایشگر سبار چینی با عروسک‌های دستکشی خود، در تماشاخانه‌ی کیسه‌ای، در حال اجرا. نمونه‌ای از مکان (ب).

ماخذ: (بیل برد، ۱۳۸۱، ۱۵۳)

در مکان عروسک‌ها با ابعادی متناسب با آنها ساخته می‌شود؛
ب) مکان عروسک: جایگاهی که به تناسب عروسک‌ها و برای بازی آنها ساخته می‌شود؛

ج) مکان اجرا: صحنه‌ی اجرا+ جایگاه تماشاگر؛

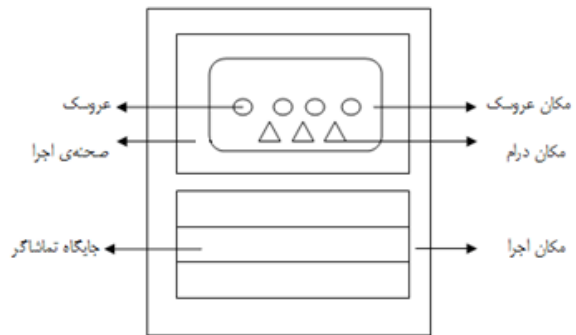
د) صحنه اجرا: در برگیرنده‌ی مکان عروسک و مکان درام و جایگاه بازی دهنده؛

ه) جایگاه تماشاگر.

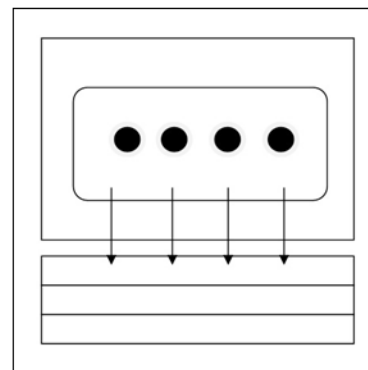
تقسیم‌بندی این مکان‌ها را می‌توان در نمودار ۱ دید.

با توجه به نمودار ۱ و حذف مرز میان سه مکان درام، مکان اجرا و مکان عروسک، با شش الگوی مکانی در تئاتر عروسکی روبرو می‌شویم که هر یک از این الگوهای مکانی، متناسب با گونه‌های اجرایی تئاتر عروسکی است و می‌توان بیان کرد که اجراهای عروسکی می‌توانند در این الگوهای مکانی قرار گیرند. مکان‌ها مانند قالبی هستند که به اجراهای عروسکی‌ای که در آن قرار می‌گیرند، شکل و فرم می‌دهند. این شش الگوی مکانی که متناسب با گونه‌های مختلف تئاتر عروسکی هستند، به شرح زیر است:

الف) مکان درام، طراحی و به اجرا درآمده در مکان عروسک است و عروسک‌ها در مکان مختص به خود بازی دهی می‌شوند و با صحنه‌ی اجرا (جایی که عروسک‌گردان حضور دارد) مرز مشخص دارند، همچنین جایگاه تماشاگران ثابت است و مرزی، صحنه‌ی اجرا و جایگاه تماشاگر را جدا می‌کند. در این حالت، تعامل از سمت مکان عروسک به سمت جایگاه مخاطب است (نمودار ۲). به عنوان نمونه می‌توان به تماشاخانه‌های ثابت نمایش بونراکوی ژاپن اشاره کرد که ظرفیت بیش از هزاران تماشاگر را دارد و بین جایگاه



نمودار ۱- الگوی مکان در تئاتر عروسکی.

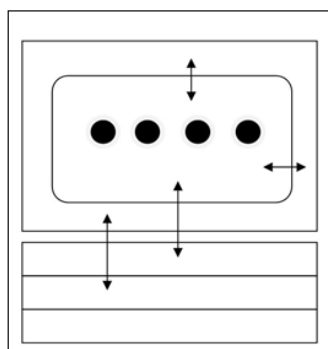


نمودار ۲- مکان (الف).

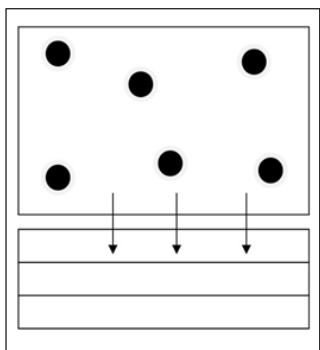
کرده و آن را تغییر می‌دهد. جایگاه تماشاگر ثابت است اما تعامل دو طرفه است. این مکان را بیشتر می‌توان در گروه‌های دوره‌گرد دید که چراغی در کنار اتاقکی سیار در فضای باز روشن می‌کنند و یا در زیر سایه‌ی ساختمان‌های بزرگ برای هر تماشاگری که بتوانند جذب کنند، نمایش می‌دهند. یکی عروسک‌ها را بازی می‌دهد و دیگری در جلوی صحنه، ساز می‌نوازد و با عروسک‌ها به صحبت می‌پردازد. نمایش خیمه‌شب‌بازی در ایران متناسب با این مکان است. زیرا علاوه بر مکان اجرا، خیمه‌ی عروسک را داریم که عروسک در آن بازی می‌کند و در یک طرف خیمه، مرشد با عروسک‌ها حرف زده و در روند اجرا دخیل است. همچنین در بخش‌هایی از نمایش، عروسک‌ها از تماشاگران می‌خواهند که آنها را همراهی کنند، به این ترتیب یک تعامل دوسویه بین صحنه‌ی اجرا و جایگاه تماشاگران و یک تعامل نیز بین مرشد و مکان عروسک برقرار می‌شود (نمودار ۴).

د) مکان درام در مکان اجرا نمود می‌یابد و مکان عروسک حذف می‌شود. عروسک‌ها آزادانه در صحنه‌ی اجرا به حرکت در می‌آیند، اما همچنان مرز میان صحنه و تماشاگر حفظ شده است. تعامل از سمت صحنه به مخاطب است (نمودار ۵).

ه) مرز میان مکان عروسک و دکور و مکان اجرا حذف می‌شود و تنها جایگاه تماشاگران باقی می‌ماند. اجرای عروسکی در فضای باز (خیابان و...) اتفاق افتاده، اما تماشاگران در حاشیه‌های مسیر اجرا، مرزشان مشخص است. تعامل یک‌سویه است. این مکان را می‌توان در اجراهای کمپانی عروسکی رویال دولوکس^{۲۰} مشاهده کرد. این گروه در خیابان‌ها نمایش خود را به اجرا گذاشته و جایگاه تماشاگران به وسیله‌ی حصارهایی در حاشیه خیابان‌ها مشخص شده است (نمودار ۶).



نمودار ۳- مکان (ج).



نمودار ۴- مکان (د).

فضای ثابتش، مکان عروسک را محاصره می‌کند. اما همچنان بین مکان عروسک و تماشاگر مرز وجود دارد. در این حالت، تعامل بیشتر از سمت عروسک به مخاطب است اما چون مخاطب در یک فاصله نزدیک‌تر با مکان عروسک قرار گرفته، ممکن است بتواند تأثیری بر روند اجرا داشته باشد (نمودار ۳).

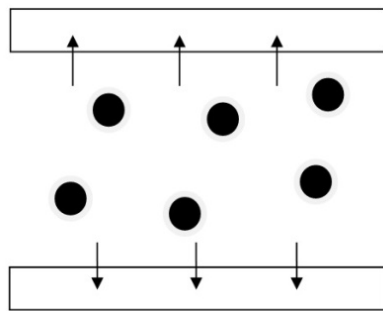
برای نمونه می‌توان به نمایش سایه وایانگ^{۱۸} در جاوه اشاره کرد که روستاییان در هوای خنک شبانگاهی، برای جشن گرفتن یک واقعه‌ی محلی جمع می‌شوند. در محل جشن یک صفحه‌ی نمایش بزرگ از پارچه‌ی سفیدی که درون یک چهارچوب کشیده شده است قرار دارد و پشت آن، چراغی روشن است. تماشاگر در هر دو سوی پرده می‌نشیند. در حد فاصل چراغ و پرده، پیکره‌های متنوع از زنان، مردان، خدایان، حیوانات حضور دارند؛ اندازه‌ی این عروسک‌ها بین ۲۰ سانتی‌متر تا یک متر است. بیشتر تماشاگران، سایه‌هایی که بین موجودات بر پرده می‌اندازند را می‌بینند و بقیه شاهد خود عروسک‌ها هستند که حرکات آنها توسط یک نفر و با کمک میله‌های متصل به عروسک‌ها ایجاد می‌شود.

ج) مرز بین مکان عروسک و مکان اجرا شکسته می‌شود، اما همچنان مکان عروسک ثابت است. در این حالت از بین رفتن مرز به دو صورت اتفاق می‌افتد: با عروسک‌ها از مکان خود خارج شده و بر روی صحنه‌ی اجرا حرکت داده می‌شوند و یا اجراکننده یا عروسک‌گردان در مکان عروسک و چیدمان صحنه دخل و تصرف

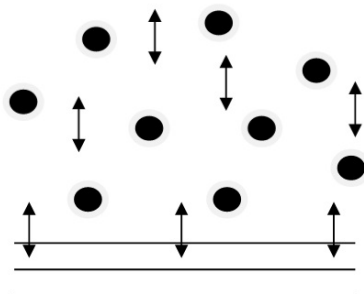
تصویر ۳- خیمه شب‌بازی (مداخه مرشد در مکان عروسک و شکستن مرز توسط او).
ماخذ: (www.mehnews.com)تصویر ۴- عروسک‌ها بدون داشتن مکان عروسک بر صحنه اجرا آزادانه حرکت می‌کنند.
ماخذ: (www.tiwall.com)

یابد و بازیگر به اجراگر- تماشاگر، و تماشاگر به تماشاگر- اجراگر، تبدیل شود. بنابراین اگر در تئاتر عروسکی هم این موضوع تغییر نقش و از بین رفتن مرز بین مکان‌ها با اجراهای شکنر تطبیق داده شود، می‌بایست این گونه بیان کرد که مکانی مانند مکان (و)، که مرزهای مکانی در آن حذف می‌شود، می‌تواند منجر به دگرگونی روابط موجود در تئاتر عروسکی شود. این دگرگونی روابط، شکل‌گیری نقش‌های متنوعی در بین عروسک و عروسک‌گردان و تماشاگر را در پی دارد. در ادامه، روابطی که به نظر می‌رسد از طریق حذف مرزهای مکانی به وجود می‌آید، بررسی می‌شود. سپس بیان می‌شود که کدام یک از روابط تنها به دلیل حذف مرزهای مکانی شکل می‌گیرند و در روند شکل‌گیری کدام رابطه، حذف مرزهای مکانی بی‌تاثیر است. با توجه به مبحث تبدیل‌پذیری نقش‌ها در اجراهای شکنر، ۶ رابطه‌ی جدید در تئاتر عروسکی به شرح زیر است:

۱. عروسک به مثابه عروسک‌گردان (عروسک- عروسک‌گردان): می‌توان گفت عروسک‌گردان در تئاتر عروسکی، هم جایگاه کنترل‌گری و سلطه را تجربه می‌کند و هم به نوعی زیر سلطه‌ی عروسک می‌رود. تجربه‌ی حسی زیر سلطه‌ی عروسک رفتن، در عروسک‌های غول‌پیکر، بیشتر نمایان است. در واقع می‌توان این رابطه را بسته به اندازه‌ی عروسک دانست. برخی از کارگردانان با بزرگ کردن ابعاد عروسک و طراحی فرم آن، عروسک‌های جدید را ساختند که بیشتر در تئاترهای محیطی و خیابانی به کار رفته و در حال هدایت عروسک‌گردان خود هستند. گویی عروسک‌ها بر عروسک‌گردان‌ها تسلط داشته و آنها را کنترل می‌کنند. اما به نظر می‌رسد که شکل‌گیری این رابطه، مستلزم حذف مرزهای مکانی



نمودار ۶- مکان (۵).



نمودار ۷- مکان (۹).

(و) حذف مکان‌ها و از بین رفتن مرز میان صحنه‌ها و تماشاگر. در این حالت، تعامل دو سویه است و تماشاگر در اجرا مشارکت دارد. نمونه‌ی این مکان را می‌توان در اجراهای تئاتر نان و عروسک^{۱۱} دید که مرز بین مکان اجرا و تماشاگر از بین رفته است.

۱-۲- خلق روابط جدید در تئاتر عروسکی به واسطه‌ی حذف مرزهای مکانی

در تئاتر، تعامل بین دو گروه اتفاق می‌افتد: بازیگران و تماشاگران. بنابراین بسته به نوع مکان اجرا و تمهیدات کارگردان، روابطی که بین بازیگر و تماشاگر شکل می‌گیرد، به سه دسته‌ی تماشاگر- بازیگر، بازیگر- تماشاگر- تماشاگر، تقسیم می‌شود؛ اما در تئاتر عروسکی، علاوه بر عروسک‌گردان و تماشاگر، عروسک هم حضور دارد. بنابراین روابط بین آنها به شرح زیر است:

۱. رابطه بین عروسک‌گردان و عروسک؛
۲. رابطه بین عروسک‌گردان و تماشاگر؛
۳. رابطه بین عروسک‌گردان و عروسک‌گردان؛
۴. رابطه بین تماشاگر و عروسک؛
۵. رابطه بین عروسک و عروسک؛
۶. رابطه بین تماشاگر و تماشاگر.

همانطور که گفته شد، در تئاترهای رسمی، مکان اجرا تقسیم شده است و تفکیک در بین جایگاه تماشاگر و بازیگر وجود دارد. همچنین بیان شد که در تئاترهای غیررسمی -از جمله اجراهای محیطی ریچارد شکنر- از بین رفتن مرزهای مکانی بین تماشاگر و بازیگر سبب می‌شود که نقش تماشاگر و بازیگر تغییر



تصویر ۵- اجرایی از گروه رویال دولوکس.

ماخذ: (www.mannecy.fr)



تصویر ۶- نان و عروسک و مشارکت تماشاگر در اجرا.

ماخذ: (legacy.wbur.org)

یک اجرای محیطی، نقش می‌گیرند و گاهی عروسک‌ها را هدایت می‌کنند. آنها بر مرزهای مکانی که جداکننده تماشاگر از اجراگر است، فائق آمده و بنا به خواست خود در لحظه، تجارب لذت بخشی از جان دهندگی به یک جسم بی‌جان را به دست می‌آورند. همچنین عبور از این مرز مکانی که همواره به عنوان یک قانون در ذهن تماشاگران ثبت شده است، به منزله برداشتن ناگهانی یک قانون چند هزار ساله است و از نظر روانی، لذت اجرا را در ذهن تماشاگر دوچندان می‌کند. در اجراهای محیطی عروسکی مانند اجراهای گروه نان و عروسک به کارگردانی و سرپرستی پیتروشومان^{۲۲} تماشاگران در روند اجرا نقش به‌سزایی داشته و گاهی عروسک‌ها را در کنار عروسک‌گردان‌ها، بازی می‌دهند. بنابراین می‌توان بیان کرد که این رابطه تنها از طریق از میان برداشتن مرزهای مکانی شکل می‌گیرد. تصویر زیر به این رابطه اشاره دارد.

۵. عروسک به مثابه تماشاگر (عروسک - تماشاگر): زمانی که در یک اجرا از عروسک استفاده نمی‌شود و به عنوان شی‌ای بدون کاربرد قرار می‌گیرد، مانند این است که عروسک یا شی‌ء، در حال تماشای آن اجراست. البته این نوع رابطه، جنبه‌ای انتزاعی دارد. جنبه‌ی عینی این رابطه را می‌توان در برخی از هنرهای تجسمی و پیکره‌ها دید. اگر در تئاتر به دنبال مثال باشیم، می‌توان به اجرای حمیدرضا اردلان اشاره کرد که فیلم "اربعین"^{۲۳} ناصر تقوایی را در



تصویر ۸- عروسک‌گردان به مثابه عروسک.
ماخذ: (www.pinterest.com)



تصویر ۱۰- اجرایی از حمیدرضا اردلان؛ عروسک به مثابه تماشاگر.
ماخذ: (www.socimage.com)

میان اجراگر و تماشاگر نباشد. زیرا می‌توان این عروسک‌ها را در سالن‌ها و مکان‌هایی با تقسیم‌بندی کلاسیک نیز، مشاهده کرد.
۲. عروسک‌گردان به مثابه عروسک (عروسک‌گردان - عروسک): این نوع رابطه در یک تقابل دو سویه با رابطه‌ی قبل قرار می‌گیرد و وابسته به طراحی عروسک است. چرا که عروسک‌گردان بر حسب امکاناتی که عروسک در اختیار او می‌گذارد، به انجام وظیفه‌اش می‌پردازد. بنابراین مانند رابطه‌ی قبل، شکل‌گیری‌اش وابسته به حذف مرزهای مکانی نیست. زیرا بسیار مشاهده شده است که عروسک‌گردان با استفاده از ماسک یا تن‌پوش یا با تکنیک‌های دیگر، خود را به عروسک تبدیل کرده و در مکان‌های مرزبندی شده به ایفای نقش پرداخته است.

۳. عروسک‌گردان به مثابه تماشاگر (عروسک‌گردان - تماشاگر): می‌توان اذعان داشت که شکل‌گیری این رابطه، متأثر از حذف مرزهای مکانی است. در اجراهایی که مشارکت تماشاگر وجود دارد، عروسک‌گردان نقش خود را به تماشاگر داده و او را در روند اجرا دخیل می‌کند، و خود علاوه برداشتن نقش عروسک‌گردان، نقش تماشاگر را نیز برعهده دارد زیرا گاهی مشغول به مشاهده‌ی عروسک‌گردانی تماشاگران است.

۴. تماشاگر به مثابه عروسک‌گردان (تماشاگر - عروسک‌گردان): این رابطه نیز با رابطه‌ی قبلی ارتباطی دو سویه دارد. تماشاگران در



تصویر ۷- عروسک به مثابه عروسک‌گردان.
ماخذ: (www.pictograph.club)



تصویر ۹- اجرای نان و عروسک. مشارکت تماشاگران در اجرا و عروسک‌گردانی توسط آنها.
ماخذ: (gregcookland.com)

آن پذیرش ایدئولوژیک وضع موجود و ترس از تغییر به مخاطب منفعل القا می‌شود. مخاطب این اجازه را ندارد که برای خودش بیندیشد. موقعیت منفعل او به عنوان تماشاگر به این معنی است که حق ندارد برای خودش دست به کنش بزند» (فورتیر، ۱۳۸۸، ۱۸۵). از بین رفتن مرزهای مکانی در تئاتر، امکانی است که می‌توان تئاتر را از این غالب سلطه جویانه دور کرد. همچنین شکل‌گیری این رابطه متأثر از حذف مرزهای مکانی را، می‌توان در برخی از اجراهای خیابانی و یا کارناوال‌ها دید که تماشاگران علاوه بر مشارکت در اجرا، ماسک‌هایی را نیز بر صورت خود قرار می‌دهند و همراه با دیگر عوامل، یک اجرا را پیش می‌برند. اگر در یک سالن اجرا با تقسیمات فضایی کلاسیک، این رابطه نخواهد شکل بگیرد، مستلزم این است که عروسک‌گردان، فاصله خود را با تماشاگر کم کرده و با شکستن مرزهای مکانی، اعمالی را که بر عروسکش انجام می‌دهد بر تماشاگر اعمال کند. پس می‌توان گفت که شکل‌گیری این رابطه نیز با حذف مرزهای مکانی ممکن می‌شود. با توجه به بررسی روابط در بالا می‌توان بیان کرد که اگر فرم اجرایی ریچارد شکنرو حذف مرزهای مکانی در اجراهای او با تئاتر عروسکی تطبیق داده شود، می‌بایست ۶ رابطه‌ی جدیدی که شکل می‌گیرد متأثر از حذف مرزهای مکانی باشد، اما تنها ۳ رابطه را می‌توان بیان کرد که این‌گونه ایجاد می‌شوند. نمودار ۸، بر این نکته اشاره دارد:



نمودار ۸- روابط جدید متأثر از حذف مرزهای مکانی.

نتیجه

حذف مرزهای مکانی در تئاتر عروسکی، می‌تواند روابط جدیدی را میان مخاطب و اجراگران (عروسک و عروسک‌گردان)، به وجود آورد، که در برخی از این روابط، عروسک وجه عینی و در برخی دیگر (توسط تخیل مخاطب)، وجه انتزاعی می‌یابد. توجه و استفاده از هر یک از این روابط در الگوهای مکانی متفاوت، می‌تواند منجر به ایجاد یک فرم اجرایی

موزه‌ی سینما برای عروسک‌ها به نمایش گذاشت و عروسک‌ها را به عروسک- تماشاگر تبدیل کرد (تصویر ۵). در این روش که ترنس مدرن نامیده می‌شود، اشیاء و عروسک‌ها به عنوان مخاطب حاضر می‌شوند و فلسفه وجود چنین شیوه‌های، بازگشت به اندیشه‌ی آیینی است، در واقع در روش ترنس مدرن، نگاه هنرمند و اثر هنری معطوف به یافتن آیین‌های معاصر است. در مثالی دیگر، در پرفورمنسی به نام آنها همه مرده‌اند، شاعر ژاپنی تندو تایچین^{۲۴}، برای عکس دانش‌آموزان ژاپنی که سال‌ها قبل مرده‌اند، شعر می‌خواند. در این اجرا، رابطه‌ی عروسک- تماشاگر شکل می‌گیرد اما شکل‌گیری آن نمی‌تواند متأثر از حذف مرزهای مکانی باشد.

۶. تماشاگر به مثابه عروسک (تماشاگر- عروسک): می‌توان اذعان داشت که نفس تئاتر سنتی، همواره به تماشاگر به مثابه عروسک نگاه می‌کند. تماشاگری که جای دقیق نشستنش مشخص است، حق ندارد در طی اجرا حرف بزند و باید قوانین یک اجرای کلاسیک را درست همانند یک عروسک اجرا کند و در بیشتر موارد هم درست به همان چیزی فکر کند که مقصود گروه اجرایی و به نوعی حتی مقصود صاحب‌اثر بوده است. این، همان چیزی است که آگوستو بوآل از آن با عنوان تئاتر مردم ستمدیده، یاد می‌کند. «تئاتر ارسطویی که شکل غالب تئاتر غربی است، قالبی است از تلقین سیاسی، ارباب و زورگویی که به واسطه‌ی

هر مکان و چگونگی استفاده از فضا در تئاتر و تئاتر عروسکی، می‌تواند معنایی را به مخاطب منتقل کند. حال اینکه اگر تقسیم‌بندی‌های فضایی از میان برداشته شود در نوع روابط میان عوامل اجرایی در تئاتر عروسکی چه تغییری ایجاد می‌شود، می‌توان نتایج زیر را بیان کرد:

عروسکی است که نه تنها حذف مرزهای مکانی، بلکه گاهی طراحی عروسک‌ها می‌تواند شرایط و فرمی را ایجاد کند که روابط جدیدی میان عروسک‌گردان، تماشاگر و عروسک به وجود آید. با توجه به تنوع الگوهای مکانی در تئاتر عروسکی باید یادآور شد، پس از انتخاب مکان اجرای متناسب با نیاز اجرا، نوع تمهیدات کارگردان می‌بایست در اجرایی که در سالن‌هایی با مرزهای مکانی و تقسیم‌بندی‌های فضایی میان مخاطب و اجراگر تولید می‌شود، با اجراهایی که به صورت محیطی و یا مبنی بر مشارکت تماشاگر است، متفاوت باشد. به این منظور که کارگردان در اجراهای محیطی برای به کارگیری هرپنج حواس مخاطب برنامه‌ریزی داشته باشد.

و در نتیجه محتوای جدید در تئاتر عروسکی شود. نمودار ۸، به این نکته اشاره دارد که، اگر در تئاتر مسالهی تغییر نقش عوامل اجرایی تنها وابسته به حذف مرزهای مکانی و از میان برداشتن تقسیم‌بندی‌های فضایی است، در تئاتر عروسکی به علت حضور عروسک و افزایش روابط میان عوامل اجرایی و در نتیجه، افزایش الگوهای مکانی نسبت به تئاتر و تاثیر آنها در تنوع اجراهای تئاتر عروسکی، حذف مرزهای مکانی، همیشه نمی‌تواند تغییر نقش را به دنبال داشته باشد. بنابراین توجه به اجراها و استفاده از نظریات ریچارد شکنر برای بررسی این امر، تا حدودی منطبق با بررسی مسالهی تغییر نقش میان عوامل اجرایی به علت حذف مرزهای مکانی در تئاتر عروسکی است؛ چرا که فقط در تئاتر

پی‌نوشت‌ها

روز- اونز، جیمز (۱۳۸۸)، تئاتر تجربی؛ از استانیسلاوسکی تا پیتر بروک، ترجمه مصطفی اسلامیه، نشر سروش، تهران.
فورتیر، مارک (۱۳۸۸)، نظریه در تئاتر، ترجمه فرزانه سجودی و نریمان افشاری، انتشارات سوره مهر، تهران.
گنجه، آزاده (۱۳۸۸)، بررسی رویکرد تئاتر محیطی به تماشاگر در نظریه ریچارد شکنر، پایان‌نامه کارشناسی ارشد کارگردانی تئاتر، دانشگاه هنر، تهران.
لوسی اسمیت، ادوارد (۱۳۸۰)، مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم، ترجمه علیرضا سمیع‌آذر، نشر نظر، تهران.
وودراف، پال (۱۳۹۴)، ضرورت تئاتر؛ هنر تماشا کردن و تماشاایی بودن، ترجمه بهزاد قادری، نشر مینوی خرد، تهران.
ویتنمور، جان (۱۳۸۸)، کارگردانی تئاتر پست مدرن، ترجمه صمد چینی‌فروشان، انتشارات نمایش، تهران.
Schechner, Richard (1968), 6 Axioms for Environmental Theatre, *The Drama Review: TDR*, (Spring, 1968), pp. 41-64.
Kruesi, Larissa Anne (2012), *How to Incite Audiences and Engage Actors: Environmental Theatre and the Second Circle*, Undergraduate Honors Thesis, New York.

منابع تصاویر

www.japandeluxetours.com/blog/travel-japan-konpira-theater, Apr 25, 2018, 15:30.
www.mehrnews.com/news/2471343, Apr 25, 2018, 16:00.
www.tiwall.com/theater/molaghatbano/tags/comment&h=200&w=200&tbnid=SQ6NhYMB9i6wpM&tbnh=200&tbnw=200&usq=__kWY5Ni8Fir0UFdKGj7DUz4Ynpts=&hl=fa&docid=FnM3UvNL6Ew7JM, Apr 25, 2018, 16:06.
http://www.mannecy.fr/culture/page-7.html, Apr 25, 2018, 16:09.
http://legacy.wbur.org/2013/01/11/dannenhauer-bread-pup-pet, Apr 25, 2018, 16:13.
http://www.pictograph.club/d/street_show, Apr 25, 2018, 16:18.
https://www.pinterest.com/jilfred/puppetry/?lp=true, Apr 25, 2018, 16:22.
http://gregcookland.com/wonderland/2014/09/22/peoples-climate-march/ Apr 25, 2018, 16:25.
http://www.socimage.com/user/maktabeteh-ran/1499089590/1393626234441573026_1499089590, Apr 25, 2018, 16:35.

- 1 Robert Rauschenberg.
- 2 John Cage.
- 3 Yves Klein.
- 4 Michelangelo Pistoletto.
- 5 Seated Figure.
- 6 Paul Woodruff.
- 7 Richard Schechner.
- 8 Nikolay Okhlopov.
- 9 Vesvolod Meyerhold.
- 10 Max Reinhardt.
- 11 Peter Stein.
- 12 Luca Ronconi.
- 13 Ervin Piscator.
- 14 Bertolt Brecht.
- 15 Julian Beck.
- 16 Environmental Theatre.
- 17 Bunraku.
- 18 Wayang.

۱۹ عروسک‌های نمایش ملاقات بانوی سالخورده به کارگردانی هادی حجازی‌فر، سال ۱۳۹۳، سالن اصلی تئاتر شهر.

- 20 Royal Deluxe.
- 21 The Bread and Puppet Theater.
- 22 Peter Schumann.
- ۲۳ "اربعین"، ساخته‌ی ناصر تقوایی در سال ۱۳۴۹، با محوریت عزاداری در شهرهای جنوبی به ویژه شهر بوشهر ساخته شده است.
- 24 Tendo Taijin.

فهرست منابع

استن، آلن و جرج ساونا (۱۳۸۸)، نشانه‌شناسی متن و اجرای تئاتری، ترجمه‌ی داوود زینلو، نشر سوره مهر، تهران.
الام، کر (۱۳۸۲)، نشانه‌شناسی تئاتر درام، ترجمه فرزاد سجودی، نشر قطره، تهران.
تیلیس، استیو (۱۳۹۳)، زیبایی‌شناسی عروسک، ترجمه پوپک عظیم‌پور تبریزی، نشر قطره، تهران.
برد، بیل (۱۳۸۱)، هنر عروسکی، ترجمه جواد ذوالفقاری، نشر نوروز هنر، تهران.
خالقی، مزگان (۱۳۹۰)، بررسی فرآیند شکل‌گیری رابطه تماشاگر با اجرا، پایان‌نامه کارشناسی ارشد کارگردانی تئاتر، دانشگاه هنر، تهران.

The Elimination of Spacial Borders in Puppet Theatre with Consideration to Schechner's Views and its Role in Improving the Relationship of Performative Elements*

Shiva Massoudi¹, Sadeq Rashidi², Seyedeh Zahra Kashfi³

¹ Assistant Professor, School of Performing Arts and Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

² Lecturer, School of Performing Arts and Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

³ M.A. of Puppet Theatre, School of Performing Arts and Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran. (Received 5 Dec 2017, Accepted 7 Mar 2018)

While every artwork needs a space for being displayed, that space performance entails a boundary between the artwork and the audience. This boundary puts the audience in the position of the distanced viewer. And if the audience trespasses this boundary, the meaning of the artwork will definitely change. Every period in the history of theater has witnessed a different usage of space, either conventional or unconventional, for the organization of performances. In theater studies, it's important for the performance researcher to pay attention to the space of performance and the relations developed amongst performative elements, as every sort of interaction with space can transfer a different meaning. Diverse divisions of space in performance would increase performative types and hence develop new relationships, which can help to better convey the meaning intended by the director. Accordingly, contemporary directors have paid more attention to the division of space in their performances, have used space in different ways, and therefore altered the type of relationship between actors and audiences, while introducing performative types based on new forms and contents. Schechner is one of these directors as well as one of the most important performance theorists. Considering rituals and social activities, he attempts to approach theater in its primal form, which is the ritual. Meanwhile, his concern with the spectator's participation or active presence has led to the formation of a new theatrical type which he calls the "Environmental Theater" encompassing six distinct axioms. In the environmental theater, we encounter a new division of space, which removes any dissociative boundaries between the actor and the spectator's positions. The removal of boundaries

enables the spectator to take part in the performance and affect the performative process with his activities as a progressive element in space. The avoidance of classical space divisions in performance would generate new relationships between the actor and the audience, which not only alters the form of performance, but also causes semantic extension. Contemporary theories of performance, especially that of Schechner proves to be beneficial in the study of Puppet Theater as well. The main objective of the present research is to incorporate Schechner's theories of form, his usage of space and elimination of positional boundaries into a comparative-analytical reading methodology in order to respond to the basic question of how the removal of spatial boundaries and spatial division in Puppet Theater could create new relationships between the main theatrical elements – that is, between actor and actor; actor and audience. In Puppet Theater, these relations could be traced between the puppet, the puppeteer and the spectators, making the question of spatial elimination and the resultant relations between the puppet, the puppeteer and the audience even more critical. The study reveals that apparently the development of new relationships between performative elements in Puppet Theater is directly affected by an increase in the number of its performative forms. Therefore, a better recognition of new relationships in Puppet Theater can be an influential factor in the creation of more diverse and innovative works while involving a new way of audience interaction and situation.

Keywords

Richard Schechner, Environmental Theatre, Puppet Theater.

*This article is extracted from the third author's M.A. Thesis, entitled: "The Elimination of Place Borders in Puppet Theatre Considering with Schechner Views and its Role in Improving Relationship Between Performative Elements" under supervision of first author and advised by second author.

**Corresponding Author: Tel: (+98-912) 3305834, Fax: (+98-21) 66461504, E-mail: massoudic@ut.ac.ir.