Research Article Volume 29, No. 3, Fall 2024

The Function of Surrealistic Paintings to Achieve Puppet Theatre Performing Ideas; Case Studies: Three Works by René Magritte

Abstract

Directors can utilize different ways of developing ideas through overlapping arts and ideas in order to improve performance methods. Ideas are developed based on the play (or the narrative), the puppet, and the atmosphere. According to ideation-based atmosphere, this research explores the ways of developing ideas grounded on surrealistic paintings by Rene Magritte. The question is whether it would possible to create puppet theatre through the atmosphere of paintings. This paper explains the characteristics of the surrealism movement and surrealistic paintings as well as five elements containing dreaminess, fiction, fantasy, exaggeration and satire; and the semantic characteristics of puppet theatre such as fantasy, symbolism, enlargement and lessening or simplification. Subsequently a typology of three developing the ideation-based methods for puppet theatre will be examined. After introducing the characteristics of Magritte's paintings and declaring their overlap with the characteristics of puppet theatre, three works of Magritte are idealized according to the mentioned properties. Developing ideas in accordance with the atmosphere in addition to its interdisciplinary nature, will present more interpretative options for making puppet theatre. Paintings of Rene Magritte with its surrealistic atmospheres and the surrealistic compositions could help the process of puppet theatre creation. Puppet theatre artists need a text, a puppet or an atmosphere and Rene Magritte's works help from this perspective. For example, places have an important role is creating and showing the narrative. Rene Magritte created special places through his painting. The works chosen for this research are *Golconda* (1953), *Personal Values* (1952) and *Portrait of Stephy Langui* (1961). The Golconda portrays many men with black overcoats and hats. They are hanging in front of classic buildings. These men are the same. Some of the art historians have argued that this painting reveals Rene Magritte' mind about bourgeoisie, feminism, or capitalism. The *Personal Values* shows an odd bedroom which contains oversized objects such as a very big comb, a very big glass, and a very big soap. These objects are close to a little bed and a normal closet. The walls of this bedroom show some white clouds on the blue sky. The *Portrait of Stephy Langui* shows two little men by a calm sea and a very big and beautiful and young woman's head who is looking at the two. There is a giant stone in the corner of this painting. This is an unconventional portrait. This research reveals that this artistic technique will be possible through the art of painting art, especially the surrealistic. There are similarities between the characteristics of surrealistic paintings and puppet theatre. The companionship of reality and imagination is a characteristic that the art of painting and the art of puppet theater both have in common. So puppet theatre artists can use surrealistic paintings for developing ideas and puppet theatre creation.

Keywords

Puppet Theatre, Painting, Atmosphere, Surrealism, Rene Magritte, Developing Ideas

Received: 26 May 2024
Received in revised form: 16 June 2024
Accepted: 26 June 2024

Shiva Masoudi[*1] iD (Corresponding Author)
Assistant Professor, Department of Performing Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
E-mail: massoudic@ut.ac.ir

Fatemeh Mahomoudi[2] iD
Master of Dramatic Literature, Department of Theater, Faculty of Fine Arts, Iran University of Art, Tehran, Iran.
E-mail: fatemehmahmoudi@ut.ac.ir

Doi: https://doi.org/10.22059/jfadram.2024.376841.615884

Citation: Masoudi, Shiva; Mahomoudi, Fatemeh (2024). The function of surrealistic paintings to achieve puppet theatre performing ideas; Case studies: three works by René Magritte, *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, 29(3), 7-16. (*in Persian*)

© **The Author(s)**
Publisher: University of Tehran

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۹، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۳

کارکرد نقاشی‌های سوررئالیستی برای دستیابی به ایده‌های اجرای عروسکی (با مطالعهٔ سه اثر از رنه مگریت)

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۳/۰۶
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۳/۲۷
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۰۴/۰۶

شیوا مسعودی[1*] (نویسنده مسئول): استادیار گروه هنرهای نمایشی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران. E-mail: massoudic@ut.ac.ir

فاطمه محمودی[2]: کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، گروه تئاتر، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران. E-mail: fatemehmahmoudi@ut.ac.ir

Doi: https://doi.org/10.22059/jfadram.2024.376841.615884

چکیده

امروزه با هم‌پوشانی هنرها و شکل‌گرفتن روش ایده به اجرا، راهکارهای متنوعی برای ایده‌پردازی در اختیار کارگردان قرار گرفته است. ایده‌پردازی در تئاتر عروسکی می‌تواند براساس روایت، عروسک و فضا انجام شود. ازآنجاکه به ایده‌پردازی براساس فضا کم‌تر پرداخته شده، هدف این پژوهش یافتن پاسخی برای این پرسش است که آیا می‌توان از طریق فضای نقاشی‌ها، تئاتر عروسکی خلق کرد. پژوهش حاضر برای رسیدن به پاسخ، نقاشی‌های رنه مگریت را انتخاب و راه‌های ایده‌پردازی برای تئاتر عروسکی براساس نقاشی‌های سوررئالیستی او را بررسی کرده است. نخست مشخصات جنبش سوررئالیسم و نقاشی سوررئالیستی تبیین شده و پنج عنصر رؤیاگونگی، خیال‌پردازی، فانتزی، اغراق و هجو به‌عنوان ویژگی‌های آن معرفی می‌شود؛ سپس ویژگی‌های معنایی تئاتر عروسکی (فانتزی، نمادپردازی، کوچک‌سازی، بزرگ‌سازی و ساده‌سازی) با نمونه‌ها توضیح داده شده و سه روش ایده‌پردازی برای تئاتر عروسکی گونه‌شناسی می‌شود. در بدنه، پس از معرفی ویژگی‌های نقاشی‌های مگریت و نشان‌دادن هم‌پوشانیشان با ویژگی‌های تئاتر عروسکی، سه اثر از مگریت باتوجه‌به ویژگی‌های یادشده ایده‌پردازی می‌شود. این پژوهش به‌وسیلهٔ منابع مکتوب و با بررسی آثار مگریت انجام شده و به‌شیوهٔ تحلیلی و توصیفی ارائه شده است. ایده‌پردازی براساس فضا علاوه‌بر اهمیت ماهیت بینارشته‌ای‌اش، امکانات گسترده‌تری برای خلق تئاتر عروسکی ارائه می‌کند. پژوهش حاضر نشان می‌دهد که ایده‌پردازی براساس فضا از طریق هنر نقاشی به‌ویژه نقاشی سوررئالیستی ممکن است. این امکان به‌علت مشابهت میان ویژگی‌های این نقاشی‌ها با تئاتر عروسکی پدید آمده است. هم‌نشینی واقعیت و خیال وجه‌اشتراکی است که می‌تواند در هر یک از این رسانه‌های هنری دیده شود.

واژه‌های کلیدی

تئاتر عروسکی، نقاشی، فضا، سوررئالیسم، رنه مگریت

استناد: مسعودی، شیوا؛ محمودی، فاطمه (۱۴۰۳)، کارکرد نقاشی‌های سوررئالیستی برای دستیابی به ایده‌های اجرای عروسکی (با مطالعهٔ سه اثر از رنه مگریت)، نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲۹(۳)، ۷-۱۶.

© نگارنده(گان)
ناشر: دانشگاه تهران

مقدمه

به نظر می‌رسد اغلب در تعریف و برشمردن ویژگی‌ها و تقسیم‌بندی شیوه‌های تئاتر عروسکی، عروسک معیار است؛ به این معنی که عروسک وجه مشخصهٔ تئاتر عروسکی است؛ چنانکه در نام نیز واژهٔ عروسک است که آن را از گونه‌های دیگر تئاتر متمایز می‌کند. اولین گام پس از انتخاب متن در خلق تئاتر عروسکی، طراحی عروسک است و حتی گاه این عروسک است که ایدهٔ اجرایی و متن را شکل می‌دهد. می‌توان گفت اگر در نمایشنامه، شخصیت در کنار موقعیت و در تئاتر، بازیگر در کنار صحنه (مکان) نمایشنامه و اجرای نهایی را می‌سازد، در تئاتر عروسکی عروسک برای زندگی نیاز صحنه‌ای دارد. به نظر می‌رسد صحنه‌پردازی برای عروسک ضروری‌تر از بازیگر است؛ چراکه بازیگر به‌عنوان انسان دارای معیارهای واقع‌گرایانه است و شبیه‌سازی واقعیت یا انتخاب یک مکان خاص، ذاتاً با ماهیت او هماهنگ است. ازآنجاکه عروسک، مخلوق خیال‌پردازی‌های هنرمند طراح است، الزاماً تناسبی با جهان انسانی ندارد؛ ازاین‌رو باید برای عروسک یا عروسک‌های یک نمایش، جهانی متناسب طراحی و ساخته شود. این جهان به‌طور مشخص باید دارای همان ویژگی‌های خیال‌انگیزی، فانتزی[۱] و فراواقعی عروسک باشد. ضرورت پیوستگی و هماهنگی عروسک و جهان او تصریح می‌کند که شاید بتوان به‌جای عروسک، فضای فراواقعی و خیالی را نقطهٔ آغاز خلق یک تئاتر عروسکی در نظر گرفت و به‌واسطهٔ خلق جهانی فراواقعی، به شخصیت‌های عروسکی این جهان و نهایتاً یک اجرای عروسکی رسید. یکی از منابع الهام فضاسازی برای همهٔ گونه‌های تئاتری، نقاشی است. نقاشی‌ها با سبک‌های متفاوت می‌توانند به‌لحاظ ترکیب‌بندی، فضاسازی، رنگ‌بندی وغیره الگویی تصویری برای صحنه‌پردازی تئاتر شوند. طبعاً چون تئاتر عروسکی، اغلب بازنمایی رؤیاگون، خیال‌انگیز یا انتزاعی جهان است، نقاشی سوررئالیستی به‌خوبی می‌تواند به‌عنوان منبعی برای اقتباس تصویری استفاده شود؛ نقاشی‌هایی که با ارائهٔ جهانی فراواقعی، شخصیت و متنی عروسکی را پیشنهاد می‌دهند. رنه مگریت[۲] که از جمله نقاش‌های سوررئالیست است، با خلق فضاهای فراعادی و ترکیب‌بندی‌های نامتعارف می‌تواند ایده‌های مناسبی برای خلق تئاتر عروسکی پیشنهاد دهد؛ ایده‌هایی که برخاسته از فضای نقاشی‌های او و مکان‌محور باشند. پرسش اصلی این است که آیا با استفاده از فضاهای نقاشی‌های سوررئالیستی می‌توان دست به خلق تئاتر عروسکی زد.

روش پژوهش

این پژوهش به‌صورت توصیفی - تحلیلی و با مطالعه و تحلیل منابع کتابخانه‌ای و آثار نقاشی رنه مگریت انجام شده است. ابتدا چارچوب نظری موردنظر به‌صورت توصیفی ارائه شده و سپس به‌شیوهٔ تحلیلی، به ردیابی این چارچوب در نمونه‌های مطالعاتی و بررسی کارکرد آن پرداخته شده است.

پیشینه پژوهش

در بین مقاله‌های فارسی در حوزهٔ سوررئالیسم، بیشتر بر روی ویژگی‌های سوررئالیستی متون ادبی ایرانی کار شده که از میان آن‌ها می‌توان به پژوهشی به قلم الهیار افراخته و مهناز قنبری‌منش (۱۴۰۲) به نام «سوررئالیسم در *شاهنامهٔ* فردوسی با تأکید بر خواب و رؤیا» اشاره کرد. این پژوهش به نقش رؤیا در پیشبرد داستان‌های *شاهنامه* می‌پردازد. در ارتباط با رنه مگریت، مقاله‌ای به قلم وحید شیخیان و نیر ظهوری (۱۳۹۹) با عنوان «نسبت ویژگی‌های روان‌شناسانهٔ سبک سوررئالیسم با نگاهی به آثار رنه ماگریت» نوشته شده که به تبیین ویژگی‌های روان‌شناسانه برای دریافت زبان تصویری سوررئالیسم در آثار مگریت می‌پردازد. در میان مقاله‌های فارسی مقالهٔ هم‌سوتری با عنوان پژوهش حاضر یافت نشد. در میان کتاب‌ها و مقاله‌های بین‌المللی، پژوهش‌های بسیاری درمورد موضوع پژوهش حاضر انجام شده؛ مقالاتی که به سبک سوررئالیسم در هنر و در نقاشی، سوررئالیسم در آثار رنه مگریت و گاه نقاشی‌های مگریت و هنرهای دیگر پرداخته است. از این میان می‌توان به کتابی به قلم دیوید هاپکینز که در سال ۲۰۰۴ نوشته شده و *دادا و سوررئالیسم: مقدمه‌ای کوتاه*[۳] (انتشارات دانشگاه آکسفورد) نام گرفته و نیز کتابی از انتشارات راتلج (۲۰۱۶) به نام *سوررئالیسم؛ مفاهیم کلیدی*[۴]، کتابی به قلم لوسی فیسچر (۲۰۱۹) به نام *سینه‌مگریت: رنه گریت در قاب تاریخ فیلم، نظریه و تمرین*[۵] از انتشارات دانشگاه وایت استیت و مقالهٔ «شعر مرئی: استعاره و کنایه در نقاشی‌های رنه مگریت»[۶] (۱۹۸۰) اشاره کرد. پژوهشی که به‌طور مستقیم به ایده‌پردازی از طریق نقاشی برای تئاتر عروسکی پرداخته باشد، یافت نشد.

مبانی نظری پژوهش

سوررئالیسم

جنبش هنری سوررئالیسم، پس از دادائیسم و با بیانیهٔ سوررئالیسم به قلم آندره برتون[۷]، به‌طور مشخص در سال ۱۹۲۴ شکل گرفت؛ هر چند واژهٔ سوررئالیسم چند سال پیش‌تر با عنوان فرعی نمایشنامه‌ای از گیوم آپولینر[۸] به نام *سینه‌های تیرزیاس* (یک درام سوررئالیستی)[۹] معرفی شد؛ اثری که دربردارندهٔ نمایشنامه‌ای در دو پرده و یک پیش‌درآمد به قلم گیوم آپولینر است. او در شرح این واژه نوشته است: «سوررئالیسم به رئالیسم معترض است [...] زمانی که انسان خواست تقلید راه‌رفتن را درآورد چرخ را ابداع کرد که شبیه یک پا نیست. به همین سبک نیز او سوررئالیسم را آفریده است» (گلدبرگ، ۱۳۸۸، ۱۱۷).

هنگامی که آندره برتون به‌عنوان یک نیروی پزشکی در ارتش فرانسه و در طول جنگ خدمت می‌کرد، با نظریات زیگموند فروید در رابطه با ناخودآگاه آشنا شد. در دههٔ ۱۹۲۰ بود که ترجمه‌هایی از این نظریات به فرانسه و برای اولین‌بار انجام شد. برتون و دوستانش به‌سرعت ایدهٔ علمی ناخودآگاه را با علائق شاعرانهٔ خود تلفیق کردند و تکنیک نگارش خودبه‌خودی[۱۰] را که نوعی از نگارش با به رسمیت‌شناختن ناخودآگاه است گسترش دادند؛ سپس ملاقاتی میان برتون و فروید در وین و در سال ۱۹۲۱ انجام شد. این ملاقات ثابت کرد که فروید سمپاتی اندکی با چنین برداشت‌های هنری از تکنیک‌های درمانی خویش دارد (هاپکینز، ۲۰۰۴، ۱۶-۱۷). آندره برتون، شاعر بود و بیانیهٔ او بیشتر مبتنی بر نوشتاری سوررئالیستی بود که با تأثیر از مفهوم ناخودآگاه زیگموند فروید، در پی دوری از رئالیسم و رسیدن به آمیزه‌ای از رؤیا و واقعیت در قالب نوعی فراواقعیت بود. شیوهٔ پیشنهادی او برای دستیابی به این سبک ادبی، نگارش خودکار (خودبه‌خودی) مبتنی بر تداعی آزاد بود که خلقی ناخودآگاهانه را پدید می‌آورد. این میل به ثبت ناخودآگاه در خلق اثر هنری و دوری از ضوابط عقلی، ناگزیر نوعی کودک‌گونگی یا جنون

را در عمل خلق وارد می‌کند و اثر هنری را به‌سوی شگفتی، خیال و رؤیا می‌برد. به نظر می‌رسد موج سوررئالیستی در نقاشی بیشتر می‌توانست این شگفتی را نمایان کند و با طرد معیارهای واقع‌گرایانهٔ ثبت واقعیت، جهانی از درهم‌آمیزی خیال و واقعیت با حالتی فانتاستیک و رؤیاگون بسازد؛ چنانکه ارنست گامبریچ می‌نویسد:

ما اغلب در رؤیاهایمان این احساس عجیب را تجربه می‌کنیم که آدم‌ها و اشیا در هم ادغام می‌شوند و جایشان را عوض می‌کنند. گربه‌مان می‌تواند درعین‌حال عمه‌مان هم باشد و باغ و باغچه‌مان به‌صورت گوشه‌ای از قارهٔ آفریقا درآید [...] سالوادور دالی این درهم‌آمیختگی شگرف تجربهٔ رؤیایی انسان را به تصویر درآورد. (گامبریچ، ۱۳۸۵، ۵۸۰)

ویژگی‌های آثار سوررئالیستی را اغلب شامل صورت‌بندی ناخودآگاهانه، رؤیاگونگی، نگارش خودکار، هزل و پارادوکس می‌دانند. این ویژگی‌ها در هنرهای مختلف در روش‌های اجرایی متنوعی بازتعریف شد. بیگزبی در کتابش می‌گوید: «روش سوررئالیستی بعضاً عبارت از نسبت‌دادن خواص غیرعادی به اشیا عادی، کنار هم گذاشتن اشیا، مفاهیم و کلمات ظاهراً بی‌ارتباط با یکدیگر و به هم ریختن رابطهٔ موضوع با متن است (بیگزبی، ۱۳۷۵، ۷۷).

برای استفاده از نقاشی در ایده‌پردازی برای اجرای عروسکی، لازم است به ویژگی‌های نقاشی سوررئالیستی اشاره شود. اکنون سوررئالیسم بیش از هر جنبش هنری دیگری در قرن اخیر، به سراسر فرهنگ ما سرایت کرده است. سوررئالیسم به زبان هر روزهٔ ما وارد شده است. ما شوخی‌هایی سوررئالیستی می‌کنیم یا طرح‌هایی سوررئالیستی برای آثار هنریمان طراحی می‌کنیم؛ ازاین‌رو حذف سوررئالیسم از تاریخ و فرهنگ امروز کار آسانی به نظر نمی‌رسد. هنرمندانی مانند سالوادور دالی و رنه مگریت همه‌جایی و همیشگی هستند. با توضیحات گفته‌شده و با توجه به آثار نقاشان سوررئالیست، می‌توان این ویژگی‌ها را در رؤیاگونگی، خیال‌پردازی، فانتزی، اغراق و هجو برشمرد.

ویژگی‌های تئاتر عروسکی

آنچه تئاتر عروسکی[۱۱] را در ظاهر و به‌لحاظ شکلی از گونه‌های دیگر تئاتر متمایز می‌کند، وجود عروسک[۱۲] است که به‌عنوان برساخته‌ای از تخیل عروسک‌ساز، جهانی با معیارهای تخیلی می‌طلبد. ویژگی‌های تئاتر عروسکی برخاسته از تنوع شکلی و معنایی عروسک و جهان او است که در سه عنصر اصلی آن یعنی نمایشنامه، عروسک و فضا مجسم می‌شود. این ویژگی‌ها که گاه تفاوت معنایی تئاتر عروسکی و تئاتر را نیز می‌سازد، شامل فانتزی (از شگفت[۱۳] تا غریب[۱۴])، نمادپردازی[۱۵]، کوچک‌سازی و بزرگ‌سازی[۱۶] و ساده‌سازی[۱۷] است.

فانتزی

اگر بنا به تعاریف معاصر، فانتزی را مرز میان خیال و واقعیت بینگاریم و آن را حاوی امری خیالی یا غیرواقعی بدانیم که در چارچوب واقعیت حادث می‌شود، جهان تئاتر عروسکی می‌تواند مکان شکل‌گیری فانتزی باشد. در تئاتر عروسکی، امر خیالی در چارچوب واقعی صحنه مجسم می‌شود و اجرا از همکاری عروسکِ برساختهٔ خیال و بازی‌دهندهٔ واقعی ساخته می‌شود. این هم‌نشینی‌های خیال و واقعیت، فانتزی می‌سازد. زیبایی و قدرت عروسک‌ها در ماهیت آن‌هاست، جایی بین خیال و واقعیت. عروسک‌ها جهان صحنه را آشکارا به قلمروی فانتزی بدل می‌سازند، قلمرویی که در مرزی میان خیال- عروسک و واقعیت- طراح، عروسک‌گردان و تماشاگر- ساخته می‌شود (مسعودی، ۱۳۸۷، ۱۰۳).

عروسک‌ها در این جهان فانتاستیک می‌توانند بنا بر دیدگاه تزوتان تودوروف[۱۸]، در محدودهٔ شگفت تا غریب پدیدار شوند. «پس فانتاستیک حیات پرخطری را از سر می‌گذراند [...] ظاهراً بیشتر در حد میان دو ژانر، یعنی غریب و شگفت قرار گرفته تا خود یک ژانر مستقل باشد» (تودوروف، ۱۳۸۸). از فانتزی در نقطهٔ مرکزی بین خیال و واقعیت، حد نهایی خیال، شگفت است که قلمرویی کاملاً غیرواقعی است و حد نهایی واقعیت، غریب است که عجیب‌ترین واقعیتی است که دیده می‌شود. در میان شیوه‌های عروسکی، اجراهایی با شخصیت‌های حیوانی در حوزهٔ شگفت و نمایش‌های سایه با پیکره‌های انسانی و شبح‌وار یا گاه انسان‌عروسک‌ها در محدودهٔ غریب قرار می‌گیرند.

نمادپردازی

عروسک ذاتاً یک نماد است؛ چراکه طراحی و ساخته می‌شود تا بر جای یک شخصیت انسانی، حیوانی، انتزاعی یا خیالی نقش‌آفرینی کند؛ پس او نماد شخص یا چیز دیگری بر صحنه است. در تعریف نماد نیز آمده است: «چیزی که نمایندهٔ چیز دیگر است یا چیزی که بر چیزی اشاره دارد، به علت همبستگی، ارتباط، قرارداد، یا به طور اتفاقی اما نه از طریق شباهت عمدی [...] مثلاً شیر سمبل شجاعت است و صلیب همواره یکی از سمبل‌های مسیحیت بوده است» (پورنامداریان، ۱۳۸۳، ۶).

عروسک نیز یک نماد یا سمبل قراردادی بر صحنه است؛ قراردادی میان اجراگر و تماشاگر که او را نماد شخصیتی چون هملت یا موجودی خیالی مانند یک فرشته و یا مخلوقی انتزاعی (یک نت موسیقی) بپندارند. تئاتر عروسکی می‌تواند یک جهان نمادین را مجسم کند که شامل شخصیت‌ها و فضایی نمادین است؛ فضایی که در آن یک شیء می‌تواند نماد یک شخصیت باشد و یک صندلی معلق در هوا نماد جایگاه متزلزل قدرت.

کوچک‌سازی و بزرگ‌سازی

یکی از آشکارترین ویژگی‌های تئاتر عروسکی، کوچک و گاه بزرگ‌سازی شخصیت‌ها، اشیا و مکان‌ها است. اغلب عروسک‌ها از اندازهٔ معدل‌های انسانی یا حیوانیشان کوچک‌ترند و به‌تناسب آن اشیا و مکان‌های طبیعی مانند کوه‌ها و درختان یا مکان‌های شهری مانند خانه‌ها و خیابان‌ها، از اندازهٔ واقعی کوچک‌ترند. گاه نیز عروسک‌ها بزرگ‌تر از ابعاد انسانی ساخته می‌شوند و توسط گروه بسیاری از بازی‌دهنده‌ها، همچون پیکره‌ای غول‌آسا در خیابان‌ها حرکت داده می‌شود. عروسک‌های پیتر شومان[۱۹] در نمایش‌های کارناوالی او اغلب بزرگ‌تر از اندازهٔ واقعی هستند. گراس دربارهٔ مقیاس در تئاتر عروسکی می‌گوید:

در یک تئاتر عروسکی، ممکن است موش اندازه‌ی فیل، یک دست به بزرگی سیاره باشد [...] یک توصیف از صحنه‌ی عروسکی قرن نوزدهم فرانسه آن را پر شده با چیزهای بزرگ کوچک‌شده، اشیا کوچک بزرگ‌شده می‌بیند، خانه‌های غیر قابل سکونت، درخت‌های کوتاه، کوهستان‌های بسیار کوچک، ولی بطری‌های خیلی بزرگ، قابلمه‌ها، ظرف‌های خوراک‌پزی، تفنگ‌ها و شمشیرهای غول‌آسا، چترهای عظیم. (گراس، ۲۰۱۱، ۴۲)

تضاد مقیاس بین عروسک و اشیای مورد استفاده یا عروسک و مکان نیز می‌تواند جهانی شگفت یا غریب بسازد. وقتی عروسک کوچکی

بر صندلی بزرگی نشسته و یا هنگامی که اتاقی آنقدر کوچک است که عروسک به‌حالت خمیده و جمع‌شده می‌تواند در آن قرار بگیرد، از ویژگی کوچک یا بزرگ‌سازی برای خلق جهانی شگفت استفاده شده است.

ساده‌سازی

عروسک‌ها به طور مشخص نمونه‌های ساده‌شدهٔ معادل‌های واقعیشان هستند؛ چنانکه یکی از مشهورترین عروسک‌های سرگی ابراتسف[۲۰] (هنرمند عروسکی برجستهٔ روسی) دستی است به نشانهٔ بدن که انگشت اشارهٔ آن داخل توپی به نشانهٔ سر رفته است. مکعب‌مستطیلی کوچک به‌عنوان بینی روی توپ چسبانده شده و دو چشم و یک دهان بر روی آن است. این فرایند، عروسک را به جوهره‌ای از حس و حرکت انسانی منتزع می‌کند و بر جذابیت و شگفتی کشف آن می‌افزاید. ابراتسف دربارهٔ این عروسک می‌گوید: «احساس عدم شباهت به انسان بلافاصله پس از آن که عروسک را به هنگام بازی ببیند فراموش می‌شود، این عروسک ساختار حرکتی انسان را بازتولید نمی‌کند، بلکه به بازآفرینی جوهرهٔ احساسی آن می‌پردازد» (ابراتسف، ۱۳۸۲، ۱۴۹).

عناصر مکانی در تئاتر عروسکی نیز اغلب ساده‌شده‌ای از نمونه‌های واقعی است؛ مثلث‌هایی به نشانهٔ کوه یا پارچهٔ لغزان آبی به نشانهٔ رود یا مکعب‌های ساده‌ای به نشانهٔ خانه. به نظر می‌رسد که ساده کردن مکان‌ها، فضای تئاتر عروسکی را همچون نقاشی خیالی و رؤیاگون می‌سازد.

شگفتی ساختن بر روی صحنه با عروسک یا مکان، استفادهٔ نمادین از اشیا به‌جای شخصیت یا مکان، کوچک یا بزرگ‌کردن شخصیت‌ها و فضاها و ترکیب‌های مقیاسی متناقض عروسک و فضا، ساده‌سازی شخصیت به یک دست و یک مکان به یک پارچه، همگی جهان عروسکی را از معیارهای واقعیت دور و به قلمرو فراواقعیت نزدیک می‌کند و همین نمایش فراواقعیت است که تئاتر عروسکی را به نقاشی‌های سبک سوررئالیسم نزدیک می‌کند.

ایده‌پردازی برای اجرای عروسکی

برای تولید اجرای عروسکی از سه راه می‌توان به ایدهٔ اجرایی رسید؛ متن، عروسک و فضا. ایدهٔ اجراییِ برخاسته از متن معمول‌ترین روش خلق اجرای عروسکی است، اما پیوند تئاتر عروسکی با هنرهای تجسمی همچون مجسمه‌سازی و نقاشی، دو روش دیگر را نیز برای دستیابی به ایدهٔ اجرایی معرفی می‌کند. بعضی مواقع طرح یک عروسک، شکل یک پیکره یا عروسک ساخته‌شده، ایدهٔ اجرایی را به ذهن هنرمند متبادر می‌کند و گاه فضایی غریب در نقاشی یا معماری می‌تواند آغازگر ایده‌ای اجرایی برای اجرای عروسکی باشد.

ایده‌پردازی بر اساس متن

نمایشنامه اولین و مشخص‌ترین راه دستیابی به ایدهٔ اجرایی است که به دو روش به اجرا می‌رسد. گاه خود نمایشنامه به‌طور کامل و بدون تغییر به اجرای عروسکی تبدیل می‌شود و گاه متن نمایشی، ایده‌ای برای اجرا در ذهن کارگردان می‌سازد. این ایده می‌تواند برگرفته از شخصیت یا موقعیت متن اصلی یا حاشیه‌ای (فرعی) متن باشد. در این روش کارگردان یا دراماتورژ، بر اساس ایدهٔ اجراییِ برگرفته از متن اصلی، متن دیگری تنظیم می‌کند و اجرای عروسکی بر اساس آن شکل می‌گیرد. البته ایدهٔ اجرایی می‌تواند بر اساس داستان، رمان یا شعر هم شکل بگیرد. ویژگی‌های فانتزی از شگفت تا غریب با هم‌نشینی مرزهای خیال و واقعیت، تجسم جهانی نمادین و بزرگ یا کوچک‌نمایی شخصیت‌ها در نمایشنامه یا داستان، هر یک می‌تواند امکانی مناسب برای اجرای عروسکی فراهم سازد؛ ازاین‌رو متونی با ویژگی‌های سوررئالیستی، گروتسک، رئالیسم جادویی، علمی- تخیلی، معمایی و فانتاستیک همگی ایده‌های اجرایی مناسبی برای اجرای عروسکی ارائه می‌دهند.

ایده‌پردازی بر اساس عروسک

پیکره‌ای طراحی‌شده و ساخته‌شده به‌مثابهٔ عروسک یا شیء یا ماده‌ای خام به‌مثابهٔ عروسک، هر یک می‌توانند ایده‌ای اجرایی را به ذهن هنرمند - کارگردان بیاورند؛ ایده‌ای که بر اساس ویژگی‌ها، توانمندی‌ها و گاه محدودیت‌های عروسک شکل می‌گیرد. طبیعی است که در کنار شکل عروسک، چگونگی مکانیزم حرکتی آن نیز در طراحی ایده اهمیت دارد. به نظر می‌رسد این گونه ایده‌پردازی برای اشیا یا مواد خامی همچون میوه‌ها که همواره در منظر دید و مورد استفادهٔ انسان است، بیشتر شکل می‌گیرد و البته گذار از یک شیء یا ماده به یک شخصیت نمایشی که روایتی را نشان دهد، به ایده‌پردازی خلاقانه‌ای نیاز دارد. گراس دربارهٔ ایدهٔ دنیس سیلک می‌گوید:

> *هر شی یک زندگی خاص پنهان دارد که ما بایستی بیاموزیم که خود را به آن اختصاص دهیم، و ممکن است برایش قربانی دهیم. سیلک به تأمل روی زندگی غریب آونگ ادامه می‌دهد، زندگی‌ای که ما را به آنجا می‌برد و برمی‌گرداند، تقریباً دو زندگی را اجرا می‌کند. او همچنین درباره‌ی زندگی دوگانه‌ی پرچم می‌اندیشد، در ابتدا چیزی که روی پشت خودش تا می‌خورد، بعد خودش را در حرکت اظهار می‌کند. او در جست‌وجوی زبانی است که به وسیله‌ی آن ما را با زندگی‌های رمزآلود متمرکز ولی پرمعنایی، برای مثال یک کفش باله، یک سنگ مرمر یا یک سرباز اسباب‌بازی مواجه کند.* (گراس، ۲۰۱۲، ۳۳)

با این نگرش زندگی پنهان هر شیء می‌تواند دستمایهٔ ایده‌پردازی برای یک اجرای عروسکی شود که جهان آن شیء را آشکار کند.

ایده‌پردازی بر اساس فضا

در بعضی دسته‌بندی‌های روایت، یکی از گونه‌ها، روایت مکان‌محور است؛ به این معنی که مکان نقش مهمی در وقوع و پیشبرد روایت دارد. نمایشنامه‌هایی همچون *طوفان* از شکسپیر، *باغ آلبالو* از چخوف یا *دریایی‌ها* از جان میلتون سینگ از این جمله است. به نظر می‌رسد گاه مکان می‌تواند به‌لحاظ ویژگی‌های چالش‌برانگیز یا رمزآلودی که دارد، زمینهٔ مناسبی برای خلق داستان یا نمایشنامه ارائه دهد؛ مانند *جزیرهٔ تحت فرمان* از پروسپرو، *باغ آلبالوی* در معرض فروش و دریای سهمگین و جان‌گیرنده. فضایی که نقاشی‌ها ارائه می‌کنند نیز گاه در خلق فضاهای سینمایی یا تئاتری مؤثر بوده است. همان‌طور که آکیرا کوروساوا در فضاسازی فیلم‌هایش از نقاشی‌های ونسان ونگوگ استفاده کرده یا رابرت ویلسون در طراحی فضای نوری اجراهایش متأثر از پل سزان بوده، می‌توان از نقاشی‌های رنه مگریت برای خلق تئاتر عروسکی سود جست. فضای نقاشی‌های خیال‌انگیز و سوررئالیستی می‌تواند ایده‌های شگرفی برای خلق تئاتر عروسکی که تجسم خیال و رؤیا و فانتزی است، پیشنهاد کند.

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۹، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۳

فضاهای غریب نقاشی‌های مگریت

مگریتِ کودک عادت داشت در روزهای تابستان، همراه با دختری کوچک در نزدیک خانه بازی کند. دو کودک دنبال دخمه‌های تاریک می‌گشتند. روزی وقتی داشتند بیشه را ترک می‌کردند، مگریت علامت یک نقاش را روی یک صنوبر دید. همین تصویر بود که مگریت جوان را بر آن داشت، نقاشی را کاری جادویی بداند. (فائرنا، ۱۹۹۶، ۷)

نه مگریت یکی از شاخص‌ترین نقاشان سوررئالیست بود که آثارش به‌گمان بسیاری واقع‌گرایانه است. او روشی متفاوت با سالوادور دالی داشت و در مقابل طرد یا دفورمه‌کردن رؤیاگون عناصر واقعی، از عناصر واقعی ولی در چیدمان‌ها و مقیاس‌های متفاوت استفاده می‌کرد؛ چنانکه گروهی او را یک سوررئالیست رئالیست خوانده‌اند. رنه مگریت یک سوررئالیست رئالیست است بدین معنا که نقاشی‌های وی بازنمودهایی از صحنه‌ها یا اشیا قابل شناختند. عناصر تخیلی در کارهای مگریت به ویژه در قیاس با دالی، متعادل و متین به نظر می‌آیند (لینتن، ۱۳۸۳، ۲۱۳).

رنه مگریت معتقد بود که سوررئالیست‌بودن یعنی زدودن تمام ذهنیاتِ حاصل از دیده‌ها و مراقبتِ همواره از آنچه هرگز وجود نداشته است (فیسچر، ۲۰۱۹، ۴۹). نقاشی‌های مگریت که به نظر می‌رسد در عین سادگی، مفاهیمی ژرف و پیچیده را تداعی می‌کند، با هم‌نشینی غریب عناصر ساده شکل گرفته است؛ ترکیبی از عناصر ساده که با تفاوت مقیاس و ناهم‌سازی، غریب و جادویی می‌نمایند. گفته شده است که آثار مگریت، نمایش موشکافانه و واقع‌نمایانهٔ صحنه‌ای عادی و بدون هیچ کژنمایی عجیب یا هیولاوار است. اشیای بزرگ‌نمایی‌شده یا بی‌تناسب با محیط در نقاشی‌های مگریت، معیارهای واقعیت را بر هم می‌ریزد و روی ایدهٔ «شیء سوررئالیستی» تأکید می‌کند؛ یک شیء که با عدم اعواجاج شکلی در کار مگریت، جهان اطرافش را شگفت و رؤیاگون می‌سازد.

بزرگ‌ترین دستاورد سوررئالیست‌ها در نیمه‌های دههٔ ۱۹۳۰ میلادی، اهمیتی بود که «شیء سوررئالیستی» پیدا کرد. این مهم، محصول طبیعی کار دالی و مگریت بود. «اشیای رؤیایی» به‌خاطر کیفیت تداعی‌کننده‌ترشان انتخاب می‌شدند. هدف اصلی این هنرمندان، آشفته‌کردن ناظر ظاهربین و درهم‌ریختن تصور او از واقعیت و دادن نیم‌نگاهی از «شگفت» به او بود. (بیگزبی، ۱۳۷۵، ۶۹). هنرمندان نقاشی سوررئالیستی تصویر را دگرگون کردند. ترکیب‌های غریب آن‌ها موجب شوک یا جرقه در مخاطب می‌شود. آن‌ها تقریباً به‌شکلی بی حدومرز استفاده از استعاره را آزموده‌اند. در این نقاشی‌ها هر چیزی با چیز دیگر قابل قیاس است. اگرچه مگریت استعاره را خودسرانه به کار گرفته، این استفاده منطقی‌تر از آن است که ابزورد دانسته شود؛ به‌ویژه در قیاس با اکثر تصاویر سوررئالیستی. مگریت نه‌تنها اشیای غیرمشابه را به‌شیوهٔ سوررئالیست‌های کلاسیک کنار هم قرار می‌دهد، قرابت‌های پنهان میان اشیا را می‌کاود. اشیای بی‌ربطی که او با هم ترکیب می‌کند، ربطی ناپیدا به هم دارند که معمولاً پایه و اساسی منطقی دارد (دابنیک، ۱۹۸۰). شکستن قواعد طبیعی و فیزیکی از ویژگی‌های مشخص آثار مگریت است که تماشاگر را برای درک این ناهمگونی کنجکاو کرده و او را به تفسیر این تناقض یا راز وامی‌دارد؛ تناقضی که جهان اثر را غریب کرده یا رازی که آن را جادویی می‌کند. ممکن است در وهلهٔ نخست گمان کنیم رنه مگریت با آثارش جوکی ساخته که حاصل چیزی نیست جز هم‌جواری چند شیء؛ اشیایی که مواجه‌شان با یکدیگر با کاربرد و کارکردشان مغایرت دارد. وجود چنین تناقضی در آثار مگریت معمول است (فیجالکوسکی و ریچاردسون، ۲۰۱۶، ۵).

رنه مگریت گفته است که «مأموریت نقاشی، مرئی‌کردن شعر است.» ارتباط میان ایماژهای کلامی و تصویری در آثار مگریت موضوع پژوهش‌هایی بوده است. او از ابزارهای شاعران و به‌ویژه زبان رمزی (فیگوراتیو) استفاده کرده تا استعاره و کنایه را به‌شکل بصری درآورد. اگرچه مگریت به‌عنوان یک سوررئالیست شناخته می‌شود، آثار او منحصراً استعاری نیست. در حقیقت، آثار او بیش از آنکه استعاری[۲۱] باشند، کنایی[۲۲] هستند. او از هر دوی این امکان‌ها به‌صورت درهم استفاده کرده و با مجاورت و شباهت در آفریدهٔ طنزآمیز خود (موقعیت فضایی، اشیای هیبریدی فانتزی و جناس‌های بصری بذله‌گویانه) بازی می‌کند (دابنیک، ۱۹۸۰).

منتقدی گفته است که آثار مگریت این قدرت را دارد که درک ما از واقعیت را دگرگون کند. سبک نقاشی مگریت واقع‌گرایانه است، اما اشیایی که او تصویر می‌کند اغلب غیر قابل‌درکند؛ زیرا هیچ زمینه‌ای برای وجود آن اشیا فراهم نشده است؛ به همین دلیل می‌توان آن‌ها را اشیای آواره[۲۳] نامید. نان‌های معلق در هوا، درختی که با برگی بزرگ تلفیق شده و بادکنکی که درون یک چشم قرار گرفته، نمونه‌هایی از این اشیای آواره هستند. این دگرگونیِ واقعیت از طریق به‌کارگیری اشیای نابه‌جا، مکانیسم اصلی‌ای است که مگریت برای نشان‌دادن دارایی‌های پنهان روزانهٔ ما به کار می‌گیرد. او اعجاب اشیای آشنا را احضار می‌کند (فائرنا، ۱۹۹۶، ۱۰).

مهم‌ترین کارکرد نقاشی‌های مگریت را دگرگون‌کردن نگاهی که به یک ابزار داریم، به اطلاعات دانسته‌اند. او ما را به فکرکردن به تمایزها مجبور می‌کند. او اشیای ملموس و آشنا را تبدیل به کاراکترهایی مسئله‌دار می‌کند. مگریت این کار را از طریق به‌کارگیری تصاویر متناقض[۲۴] انجام داده است. مکانیسم‌هایی که ما را به این تناقض آگاه می‌کند گوناگون است؛ تغییر موقعیت‌ها و صحنه‌های همیشگی، چرخاندن نظم مرسوم عناصر و یا تغییردادن اندازهٔ اشیا در ارتباط با موقعیتشان[۲۵]. علت این بازی‌ها را تمایل مگریت به آشفته مبهوت‌کردن مخاطب دانسته‌اند؛ همچنین نشان‌دادن جایگزین‌های ممکن برای آنچه همواره یکسان و بدون تغییر دیده می‌شود، از دیگر علت‌های استفاده از تصاویر متناقض است (همان، ۲۶). در لایهٔ دیگری از کارِ مگریت با اشیا، باید به تبدیل‌کردن یک شیء به شیءای دیگر اشاره کرد. نقاشی‌های مگریت پر است از موجودات ترکیبی و یا اشیایی که انگار در نیمهٔ راه و میان دو موقعیت قرار گرفته‌اند؛ آنچه مگریت ادغام[۲۶] نامیده است. لباس یا کفشی که شکل بدن یا پا را به خود گرفته[۲۷]، یک ماهی که به سیگار تغییر شکل داده[۲۸] [یا برعکس] و یا پرنده‌هایی که با گیاهان ترکیب و در هم ممزوج شده‌اند[۲۹]، از مصادیق این ادغام‌ها هستند (فائرنا، ۱۹۹۶، ۱۸)؛ همچنین انتقال بین فضای داخلی و فضای خارجی در بسیاری از آثار مگریت وجود دارد. درها، پنجره‌ها، قاب‌ها و آینه‌ها از عناصری است که در کارهای او تکرار شده است. کارکرد آن‌ها اغلب به‌شیوه‌ای گیج‌کننده است؛ ابری از طریق دری گشوده وارد خانه می‌شود، یک گلدان گل از پنجره به داخل طبیعت می‌رود و یک نقاشی در پس یک پنجره جای تکه‌ای از دورنمایی را که احضار می‌شود، می‌گیرد. ایدهٔ درنظرگرفتن نقاشی به‌مثابهٔ پنجره‌ای

مجازی، از دورهٔ رنسانس در هنر غربی ریشه داشته است. مگریت امکانات مفهومی این استعاره را استخراج کرده و به کار گرفته است. او خودش گفته است که اشیا در نقاشی‌هایش هم‌زمان داخل خانه (در آن نقاشی و بدون آن) و در منظره‌ای بیرونی هستند. وجود این آثار در دو فضای متفاوت به‌طور هم‌زمان، شبیه است به حضور هم‌زمان آن‌ها در گذشته و حال است (همان، ۴۲).

رنه مگریت گفته است که اگر یک تصویر می‌توانست به‌وسیلهٔ واژه‌ها توضیح داده شود، دراین‌صورت کلمات کافی و تصویر زائد بود (فیسچر، ۲۰۱۹، ۹۱). نقاشی‌های رنه مگریت فضاهایی غریب و جادویی را نمایش می‌دهند که در خود روایتی دارند؛ گویی ما را از میانهٔ روایتی وارد صحنه می‌کند؛ ازاین‌رو به نظر می‌رسد که این فضا می‌تواند موقعیت و روایتی بسازد و ایده‌ای برای اجراهای عروسکی ارائه دهد.

ایده‌پردازی برای تئاتر عروسکی بر اساس سه اثر از رنه مگریت

یکی از نمونه‌های مشخص ایده‌پردازی بر اساس فضا، دستیابی به ایدهٔ اجرایی با توجه به یک نقاشی است. نقاشی در عناصری همچون رنگ و بافت و پرسپکتیو و ترکیب‌بندی با صحنه‌پردازی یک نمایش مشابهت شکلی دارد و طبعاً نقاشی‌های فراواقع‌گرایانه به‌دلیل خلق فضاهایی فراتر یا در مقابل واقعیت، ویژگی‌های معنایی تئاتر عروسکی (فانتزی، نمادپردازی، کوچک‌سازی یا بزرگ‌سازی و ساده سازی) را دارا هستند؛ پس تئاتر عروسکی با نقاشی‌های فراواقع‌گرایانه هم‌خوانی دارد. این نقاشی‌ها امکانات متنوعی برای ایده‌پردازی تئاتر عروسکی ارائه می‌دهند. در بخش بعدی این پژوهش، قابلیت‌های ایده‌پردازی به‌وسیلهٔ سه نقاشی از رنه مگریت بررسی می‌شود. عنوان این سه اثر عبارت است از *گولکوندا*، *پرترهٔ استفی لنگویی* و *ارزش‌های شخصی*.

گولکوندا[۳۰]

آنچه وبستر در برابر واژهٔ گولکوندا قرار داده، به پارسی معادل «یک معدن غنی» و «منشأ ثروتی بزرگ» است. این دیکشنری در توضیح این واژه آورده است که در قرن ۱۶ میلادی، نام پایتخت یکی از ایالات جنوبی هند گولکوندا بود؛ مکانی که مرکز تجارت الماس بود. این الماس‌ها از معادن موجود در تپه‌های اطراف گولکوندا استخراج و در جواهرات ایرانی نیز از آن استفاده می‌شد (دریای نور). به همین دلیل است که از این واژه برای اشاره به ثروتی هنگفت (در انگلیسی) استفاده می‌شود.

این اثر یک فضای خارجی با نمایی از ساختمان‌های نیمه‌کلاسیک شهری را نشان می‌دهد که مردانی سیاه‌پوش، با کلاه و بارانی در فضای آن معلقند. این مردان بسیار شبیه به همند؛ انگار یکی از آن‌ها تکثیر شده باشد. گفته شده است که مگریت در چنین محیطی زندگی کرده و شبیه به مردان این نقاشی لباس پوشیده است. فردی به نام الکساندر آیولاس[۳۱] که یک معامله‌گر هنر و اهل یونان بود، در سال ۱۹۵۳ این نقاشی را همراه با ۱۱ اثر دیگر از مگریت خرید و سپس آن را به مکانی که حالا این تابلو در آن قرار دارد[۳۲]، سپرد. تابلوی گولکوندا را حاوی رویکرد معمول مگریت به سوررئالیسم دانسته‌اند؛ اثری که تصاویر روزمره را به شیوه‌ای واقع‌گرایانه و ساده نشان داده، اما نشانه‌هایی فرویدی را هم به آن افزوده است. مگریت در این اثر از ساختمان‌هایی که همواره می‌بینیم، آشنایی‌زدایی کرده و ما را با غیرمنطقی‌بودنی ابزورد و متناقض روبه‌رو کرده است (مک‌کرنن، ۲۰۱۴).

گفته شده است که پرده‌های بستهٔ پنجره‌های ساختمان‌های این نقاشی، می‌تواند نشان‌دهندهٔ خواب‌بودن ساکنان، ناآگاهی و یا بی‌تفاوتی آن‌ها باشد. این موقعیت را استعاره‌ای دانسته‌اند از وضعیت تجارت‌پیشگان بورژوا که با عنوان این اثر هم‌آهنگی دارد؛ همچنین این را نقدی غیرمستقیم بر کاپیتالیسم دانسته‌اند؛ هرچند مگریت این تفاسیر را رد و اظهار کرد که مردم در آثار او به‌دنبال سمبولیسم‌اند، اما چنین نمادهایی در آثار او وجود ندارد (مک‌کرنن، ۲۰۱۴). نظریات گوناگونی در رابطه با نقاشی یادشده وجود دارد. برخی معتقدند الگوی مردان تکرارشونده به ساختار کریستالی الماس شباهت دارد و برخی دیگر معتقدند این مردان به‌مثابهٔ نظری بر کاپیتالیسم بورژوایی عمل کرده و دارند گروه کارکنان بورژوایی را نمایندگی می‌کنند. برخی از کارشناسان، مردان این اثر را نشانهٔ فقدان فردگرایی در گروهی از مردم دانسته‌اند؛ زیرا در نگاه اول این مردان یکی هستند و در نگاهی دقیق‌تر با هم تفاوت دارند. این مردان را نشانهٔ ازدست‌دادن هویت انسان نیز دانسته‌اند. تجمیع این نظریات می‌تواند نشان از تجربهٔ زیستهٔ مگریت داشته باشد. این اثر را به رؤیایی که فروید از آن حرف زده، مرتبط دانسته‌اند. مگریت در این تابلو به ما اجازه می‌دهد عمق معنا را جست‌وجو و نقطه‌نظر متفاوتی را تجربه کنیم؛ هرچند در جایی گفته است که نقاشی‌هایش معنایی ندارند؛ زیرا راز معنایی ندارد (ودوکرنکی، ۲۰۲۱).

جدا از تفسیرها و تحلیل‌های یادشده، آنچه می‌تواند این نقاشی را برای خلق اجراهای عروسکیِ فانتزی متناسب کند، موضوع درهم‌آمیزی خیال و واقعیت در آن است. اینکه انسان‌هایی (فارغ از جنسیت) در آسمان معلق باشند و اینکه این انسان‌ها همه یک نفر باشند، اثر را در زمرهٔ آثار سوررئالیستی قرار داده است. فضای شهری با آپارتمان‌هایی با سقف قرمز که در پشت آن‌ها آسمان آبی ابری دیده می‌شود، بخش واقعی نقاشی را شکل می‌دهد و مردان کوچک که به نظر می‌رسد چون قطره‌های باران در حال فرودآمدن هستند، بخش خیالین (فراواقعی) نقاشی است. این بخش فراواقعی در هم‌نشینی با بخش واقعی (آپارتمان‌ها و آسمان آبی ابری) کل نقاشی را دارای ماهیتی فانتاستیک کرده است. در شکل و تناسب اندام مردان هیچ‌چیز فراواقعی وجود ندارد. آن‌ها مردانی طبیعی هستند که در جهت‌های متفاوتی در هوا ایستاده‌اند و تا دورها در آسمان پشت هم به‌شکل لکه‌های کوچک تکرار شده‌اند و همین پرتعدادی، آن‌ها را چون بارش مردان بارانی‌پوش نمایش می‌دهد. فضای فانتاستیک این اثر از ترکیب وجه خیالین این بارش غیرواقعی در منظره‌ای از آپارتمان‌های شهری شکل می‌گیرد و همین وجه فانتاستیک است که می‌تواند ایده‌هایی برای خلق جهان شگفت یا غریب تئاتر عروسکی پیشنهاد دهد.

به نظر می‌رسد می‌توان از این اثر، نمایش‌هایی با درون‌مایه‌هایی متفاوت همچون فمنیسم، تمامیت‌خواهی، مردسالاری، اثر تکنولوژی بر فضای شهری، فلسفهٔ حضور و وجود انسان در شهر یا جهان و غیره برداشت و اقباس کرد. با این فرض که صحنهٔ حاضر در نقاشی، میانهٔ یک نمایش عروسکی را تشکیل دهد، می‌توان چنین نمونه‌هایی آورد: زنان یک شهر که معتقدند خصایص تمام مردان یکی است، آن‌ها را به هوا فرستاده‌اند؛ حاکمی که طرفدار تمامیت‌خواهی است انسان‌ها را ابتدا تک‌جنسیتی و سپس تک‌شکلی کرده است؛ مردان شهر به آسمان

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۹، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۳

رفته‌اند تا موقعیت بهتری برای غلبه بر جامعه (زنان) به دست آوردند؛ وقتی تکنولوژی و فضای مجازی بر شهر غلبه کرد، انسان‌ها ابتدا شبیه به هم شده و سپس یکی‌یکی سبک‌وزن شده و به هوا رفته‌اند یا شاید این صحنه، نمودی از همان برادر بزرگِ[۳۳] مشهور باشد که جورج اورول در رمان ۱۹۸۴ از آن می‌گوید؛ شخصیتی نادیدنی که حالا در یک نمایش عروسکی، حضور فیزیکی دارد و ناظر بر تمام فعالیت‌ها و زندگی شهروندان است.

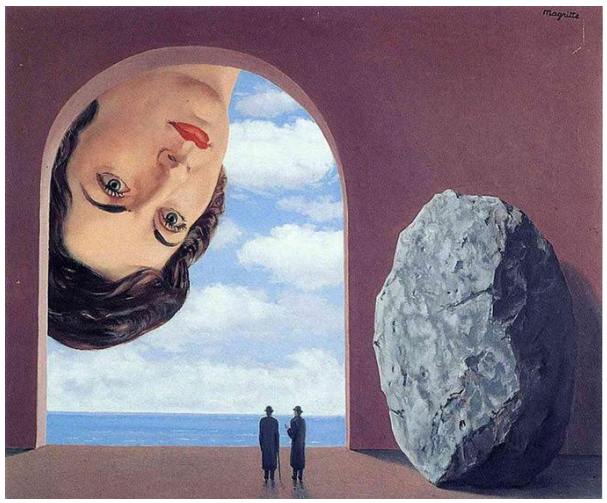
تصویر ۱. *گولکوندا* (۱۹۵۳).

پرترهٔ *استفی لنگویی*[۳۴]

این اثر با رنگ‌های سردش مربوط به سال ۱۹۶۱ میلادی است. گفته شده است که پرترهٔ *استفی لنگویی* حاصل بازیگوشی رنه مگریت در رابطه با هنر پرتره یا پرتره‌نگاری است؛ مگریت پرترهٔ زنی بی‌نام‌ونشان به نام استِفی لنگوئی را به‌شیوه‌ای غیرکلاسیک با روغن بر روی بوم آورده است. آنچه این نقاشی را از جرگهٔ پرتره‌نگاری سنتی خارج کرده، یکی وارونه‌بودن سر سوژه است و دیگری، حضور دو شخصیت کوچک و سیلوئت که زیر یک قوس قرار گرفته و به دریا خیره مانده‌اند. چهرهٔ غول‌پیکر زن، پیش از هر چیز به چشم می‌آید؛ درحالی‌که از جایی بیرون از قاب خم شده تا دو پیکر کوچک را ببیند؛ همچون کودکی که سرش را پایین آورده تا عروسک‌های بی‌جانِ درون خانهٔ اسباب‌بازی را نگاه کند. تحلیلگران به سنگی که در میانهٔ تابلو قرار گرفته اشاره کرده و گفته‌اند که این سنگ بزرگ و تیره‌رنگ، احساس تنش و سپس سنگینی و فشار را به اثر افزوده است. حضور دو مرد در کنار دریا را بخشی از درون زن دانسته‌اند؛ گویی مگریت خواسته باشد لذت، غم، سنگینی و نیز احساس آزادی در وجود این زن را نشان دهد که همه یک‌جا وجود دارند. چهرهٔ بزرگ‌شدهٔ زن با ویژگی کوچک‌سازی و بزرگ‌سازی در تئاتر عروسکی هماهنگ و عاملی است که می‌تواند آغازگر پرورش ایده‌هایی خیالین برای اجرای عروسکی باشد. آنچه این اثر را در جرگهٔ آثار سوررئالیستی قرار داده، عدم تناسب اندازهٔ سه شخصیت درون اثر است؛ تناسب‌نداشتن اندازهٔ سنگ نیز نمونهٔ دیگری از عدم رعایت تناسب واقع‌گرایانه و تبدیل اثر، به کاری فراواقع‌گرایانه است.

این نقاشی می‌تواند نقطهٔ آغاز یک اجرا، میانه و یا صحنهٔ پایانی باشد. نگاه زن (پرتره) از جایی فرای صحنهٔ اصلی می‌تواند معانی گوناگونی را به ذهن مخاطب متبادر کند. آیا این زن است که چیره بر دنیای اثر است؟ بزرگ‌بودن سر او که نشان از بزرگ‌تربودن بدن او در قیاس با دو مرد دارد، نشان‌دهندهٔ چیست؟ نشان‌دادن این سر در ابتدای اثر وضعیتی خلق می‌کند که با نشان‌دادن آن در میانه و پایان متفاوت است. چنین انتخابی وابسته به تحلیل‌های هنرمند عروسکی از این نقاشی است. شاید این دو پیکرهٔ سیاه که مردانی در لباس رسمی و میانسال هستند، در ابتدای این اثر در حال گفت‌وگو درمورد موضوعی جنایی باشند که موضوع مرگ و زندگی است. همه‌چیز دراماتیک و حساس و درگیرکننده است؛ چیزی همچون وضعیت حاصل از سبک نوآر در سینما. در میانهٔ اثر وقتی این دو شخصیت برای حل مسئله لب دریا آمده‌اند، درحالی‌که اثر در نقطهٔ اوج قرار دارد و انتظار می‌رود مخاطب در رابطه با مسئله کنجکاو مانده باشد، ناگهان سر غول‌پیکر زنی جوان که سرخوش به نظر می‌آید، سنگی بزرگ را در کنار مردان قرار می‌دهد و به آن‌ها خیره می‌ماند. حال واکنش مردان چیست؟

این نقاشی می‌تواند به نمایش عروسکیِ اقتباس‌شده از آن، امکان شکستن قواعد ژانر را بدهد. می‌تواند یک اثر جنایی یا سیاسی را تبدیل به اثری کمدی یا گروتسک کند. می‌تواند دو جهان را در هم بیامیزد؛ جهان پرتره و جهان پیکره‌ها را و می‌تواند تصاویر و میزانسن‌های بی‌شماری را بر صحنه پدید آورد. تابلوی پرترهٔ استِفی لنگویی که در سال ۱۹۶۱ میلادی با روغن بر روی بوم آمده، یادآور یک دوبیتی از خیام نیز هست که هنرمندان عروسکی بسیار از آن یاد می‌کنند؛ «ما لعبتکانیم و فلک لعبت‌باز / از روی حقیقتی نه از روی مجاز؛ یک‌چند در این بساط بازی کردیم /رفتیم به صندوقِ عدم یک‌یک باز» (خیام، ۱۴۰۳).



تصویر ۲. پرترهٔ *استفی لنگویی* (۱۹۶۱).

ارزش‌های شخصی[۳۵]

گیجی حاصل از اشیا و تشکیلات بی‌استفاده، درون‌مایه‌ای موردعلاقه در میان هنرمندان سوررئالیست بود. تغییر در اندازه و مقیاس اشیای زندگی روزمره، سودمندی آن‌ها را زیر سؤال می‌برد؛ درحالی‌که هم‌زمان قدرت‌های معمول آن‌ها را نیز برجسته می‌کند (فائرنا، ۱۹۹۶، ۳۳). همان‌طور که گفته شد، رنه مگریت در آثارش از اشیا بسیار استفاده کرده است. یکی از این نقاشی‌ها با عنوان *ارزش‌های شخصی*، اتاق خوابی را نشان می‌دهد که در اندازهٔ تعدادی از اشیای آن اغراق شده است. این تمهید می‌تواند احساس سرگردانی و ناهماهنگی را در مخاطب ایجاد کند. یک شانهٔ سر غول‌پیکر روی تخت‌خوابی در اندازهٔ نرمال قرار گرفته،

گیلاس (لیوان) و صابون و یک چوب کبریت بسیار بزرگ روی زمین قرار دارد و فرچهٔ آرایشِ صورتِ غول‌پیکر روی کمد آرمیده است. دیوارهای اتاق با تصویر آسمانِ آبی همراه با ابرهای سپید پوشانده شده؛ گویی کاغذ دیواری با چنین طرحی آن را پوشانده است. چنین تصویری در بستر نمایش عروسکی به‌راحتی می‌تواند به تئاتر تبدیل شود؛ چراکه اشیای بزرگ‌شده هم با ویژگی کوچک‌سازی و بزرگ‌سازی در تئاتر عروسکی هماهنگ هستند و هم می‌توانند وجهی نمادین داشته باشند و هم با اندازهٔ بزرگشان وجهی خیالی در زمینهٔ واقعی می‌سازند؛ ازاین‌رو کل فضا را دارای ماهیتی فانتاستیک می‌کنند.

تصویر ۳. *ارزش‌های شخصی* (۱۹۵۲).

تمام این اشیا می‌توانند به‌عنوان شخصیت‌های یک نمایش نقشی را بر عهده بگیرند و بر صحنه زندگی کنند. شاید صاحب این اتاق (احتمالاً یک انسان) در سفر است و مدت‌هاست که به اتاقش سر نزده. طی این غیبت، مناسبات واقع‌گرایانهٔ اشیا دگرگون شده و چنین وضعیتی را رقم زده است. در غیاب یک انسان که در حالت عادی اشیا در خدمت او هستند، کدام شیء غلبه خواهد کرد؟ سیاست حاکم بر چنین فضایی چگونه خواهد بود؟ کدام «شیء - شخصیت» رئیس است و کدام مرئوس؟ چه چیزی موجب تغییر اندازهٔ اشیا شده است و این تغییر چه سیاستی را بر فضا حاکم می‌کند؟ آیا با بازگشت انسان به این اتاق، مناسبات فراواقعی آن، به حالت واقعی باز خواهد گشت یا پابرجا خواهد بود؟ حضور انسان در چنین فضایی چه تأثیری بر روان و جسم او خواهد گذاشت؟ ارتباط این اتاق با دنیا و فضای خارج از آن چگونه است؛ آیا تمام اشیای شهر چنین دگرگون شده‌اند یا اشیای اتاق این شخصیت چنین است. آیا این تغییر اندازهٔ غیرواقعی، واقعی و رخ‌داده است (شگفت) یا چشم‌های شخصیت انسانی است که اشیای اتاق را چنین می‌بینند (غریب)؟ پاسخ هر نمایشگری به این پرسش‌ها می‌تواند با دیگری متفاوت باشد و همین پاسخ‌های متفاوت است که اقتباس‌های متفاوتی از این نقاشی را ممکن و اثری تازه را بر صحنه احضار خواهد کرد.

نتیجه

یکی از راه‌های دستیابی به ایدهٔ اجرایی در تئاتر عروسکی علاوه‌بر نمایشنامه و عروسک، ایده‌پردازی بر اساس فضا است. تابلوی نقاشی در قیاس با تصویری عکاسی‌شده، ماهیت ساخته‌شده‌ای دارد؛ به این معنی که همانند عروسک که از موادی مثل چوب و پارچه و فلز و غیره شکل می‌گیرد، از انواع متفاوت رنگ، شکل، خط، ترکیب‌بندی‌های گوناگون و غیره خلق می‌شود. نقاشی می‌تواند کارکردی روایی مشابه تئاتر عروسکی داشته باشد و هنری است که برای ایده‌پردازی بر اساس فضا مناسب به نظر می‌رسد. در میان سبک‌های گوناگون نقاشی، آثار هنرمندان سوررئالیست یکی از نزدیک‌ترین پیوندها را با تئاتر عروسکی دارد؛ زیرا چهار ویژگی تئاتر عروسکی شامل فانتزی، نمادپردازی، کوچک‌سازی - بزرگ‌سازی و ساده‌سازی به‌طور مشخص در آثار نقاشی سوررئالیستی به چشم می‌خورد. این بررسی نشان می‌دهد که امکان ایده‌پردازی برای خلق تئاتر عروسکی از طریق توجه به فضا در هنر نقاشی امکان‌پذیر و شدنی است؛ همچنین نقاشی‌های سوررئالیستی که ماهیت فانتاستیک دارند، برای این منظور راهگشا و بسیار مناسبند. آثار رنه مگریت که در میان سوررئالیست‌ها به سوررئالیست رئالیستی مشهور است، فضاهای غریبی دارد که از ترکیب فضای واقعی و اشیا یا هیبت‌هایی در اندازه‌های غریب یا بی‌تناسب با آن فضا شکل می‌گیرد. این هم‌نشینی واقعیت و خیال، می‌تواند تقریباً همهٔ آثار مگریت را به‌مثابهٔ جهانی فانتاستیک معرفی کند؛ جهانی که در آن بازی‌های شکلی همچون کوچک‌سازی - بزرگ‌سازی، ساده‌سازی و قابلیت نمادین اشیای معوج‌شده و گاه بی‌تناسب با فضا، عرصهٔ مناسبی برای ایده‌پردازی در تئاتر عروسکی فراهم می‌کند. ایده‌پردازی بر اساس فضا باتوجه‌به در هم تنیده‌شدن مرزهای هنرهای تجسمی با هنرهای اجرایی و گسترش مفهوم ایده به اجرا در تئاتر معاصر، اهمیت بیشتری برای معاصرسازی تئاتر عروسکی پیدا کرده است.

پی‌نوشت‌ها

1. Fantastic.
2. Rene Magritte.
3. *Dada and Surrealism: A Very Short Introduction*.
4. *Surrealism: Key Concepts*.
5. *Cinemagritte: René Magritte Within the Frame of Film History, Theory, and Practice*.
6. Visible Poetry: Metaphor and Metonymy in the Paintings of René Magritte.
7. Andre Breton.
8. Guillaume Apollinaire.
9. Les Mamelles de Tirésias (1917). *The Breasts of Tiresias*.
10. Automatic Writing.
11. Puppet Theatre.
12. Puppet.
13. Marvelous.
14. Uncanny.
15. Symbolizing.
16. Enlargement and Lessening.
17. Simplifying.
18. Tzvetan Todorov.
19. Peter Schumann.
20. Sergey Vladimirovich Obraztsov.
21. Metaphor.
22. Metonymy.
23. Displaced Objects.
24. Conflicting Images.
25. مانند یک نقاشی از مگریت به نام Memory (۱۹۳۸).
26. Merging.
27. مانند یک نقاشی از مگریت به نام Philosophy in the Boudoir (۱۹۴۷).
28. مانند یک نقاشی از مگریت به نام Collective Invention (۱۹۳۴).
29. مانند یک نقاشی از مگریت به نام Treasure Island (۱۹۴۲).
30. Golconda (1953).
31. Alexander Iolas.
32. Menil Collection, Houston.

33. Big Brother.
34. Portrait of Stephy Langui (1961).
35. Personal Values (1952).

فهرست منابع

ابراتسف، سرگی (۲۰۰۳)، *حرفه من*، ترجمه جواد ذوالفقاری (۱۳۸۲)، تهران: نوروز هنر.

بیگزبی، سی. وی. ای (۱۹۹۶)، *دادا و سوررئالیسم*، ترجمه حسن افشار (۱۳۷۵)، تهران: مرکز.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۳)، *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

تودوروف، تزوتان (۲۰۰۹)، از غریب تا شگفت، ترجمه انوشیروان گنجی‌پور (۱۳۸۸)، *ارغنون*، (۲۵)، ۶۳-۷۹. SID. https://sid.ir/paper/466272/fa

خیام، عمربن ابراهیم (۱۴۰۳)، *رباعیات حکیم عمر خیام*، پردیس: شرکت انتشارات آراز بیکران.

گامبریچ، ارنست (۲۰۰۶)، *تاریخ هنر*، ترجمه علی رامین (۱۳۸۵)، تهران: نی. چاپ چهارم.

گلدبرگ. رزلی (۲۰۰۹)، *هنر اجرا*، ترجمه مریم نعمت‌طاووسی (۱۳۸۸)، تهران: نمایش.

لینتن، نوربرت (۲۰۰۴)، *هنر مدرن*، ترجمه علی رامین (۱۳۸۳)، تهران: نی.

مسعودی، شیوا (۱۳۸۷)، *مقدمه‌ای بر فانتزی*، تهران: نمایش.

Dubnick, R. (1980). Visible Poetry: Metaphor and Metonymy in the Paintings of René Magritte. *Contemporary Literature*, 407-419. http://doi.org/10.2307/1208249

Faerna, J. M. (Ed.). (1893). *Munch*: Editor José María Faerna; Translated from the Spanish by Alberto Curotto. Harry N. Abrams (1996).

Fijalkowski, K., & Richardson, M. (Eds.). (2016). *Surrealism: key concepts*. Routledge. http://doi.org/10.4324/ 9781315622071

Johnson, V. (2021). *Cinemagritte*: René magritte within the frame of film history, theory, and practice: lucy fischer, 2019 detroit, wayne state university press pp. illus., bibliography, index $87.99. http://doi.org/10.1080/01439685.2021.1907671

Gross, K. (2012). *Puppet: An essay on uncanny life*. University of Chicago Press. 10.1353/cdr.2012.0037

Hopkins, D. (2004). *Dada and Surrealism: A very short introduction* (Vol. 105). Oxford University Press, USA. http://doi.org/10.1093/actrade/9780192802545.001.0001

McKiernan, M. (2014). René Magritte, Golconda 1953. *Occupational Medicine*, 64(2), 76-77. http://doi.org/10.1093/occmed/kqu006