فصلنامه علمی رسانه‌های دیداری و شنیداری/ دوره هجدهم/ شماره ٤ / پیاپی ٥٢/ زمستان ١٤٠٣/ ٢٦_٥
Journal of Audio_Visual Media, Vol. 18, No. 4, Series 52, Winter 2025, 5_26

الگوهای بهره‌برداری از عروسک‌های بومی گیلان در تلویزیون ایران[1]

محمدرضا احمدزاده[2]؛ شعیب حسینی مقدم[3]؛ پوپک عظیم‌پور[4]

تاریخ ارسال: ۱۴۰۱/۰۸/۲۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۳/۲۷

چکیده

هدف این پژوهش عبارت است از: ارائه الگوی بهره‌برداری از عروسک‌های بومی گیلان برای برنامه‌سازی تلویزیونی و دست‌یابی به ویژگی‌های ساختاری و محتوایی مناسب به‌منظور برنامه‌سازی با عروسک‌های بومی. این تحقیق، کیفی، کاربردی و توصیفی است. شیوهٔ پژوهش، مطالعهٔ موردی و روش جمع‌آوری اطلاعات، نمونه‌گیری هدفمند است. عروسک‌های بررسی‌شده، عروسک‌ها و تن‌پوش‌های مربوط به آیین‌های آهوچره، رابرچره و عروس‌گولی و همچنین عروسک‌های کتراگیشه و وَیو هستند. در این میان، عروسک‌های آیین‌های آهوچره، رابرچره، کتراگیشه و عروس‌گولی، نمایشی محسوب می‌شود و عروسک ویو، عروسک- بازیچه است. با توجه به امکانات فنی و محتوایی موجود در رسانهٔ تلویزیون، می‌توان یافته‌های پژوهش را به عنوان مواد لازم برنامه‌سازی عروسکی در تلویزیون استفاده کرد. در آیین آهوچره، هم شیء نمایشی یافته می‌شود و هم تن‌پوش و شخصیت‌های نمایشی و اشعار معنادار. در آیین رابرچره، تن‌پوش آهو یا آفو دیده می‌شود. در نمایش آیینی عروس‌گولی، سه تن‌پوش اصلی موجود است که علاوه بر ظاهر آنها، ارتباط شخصیت‌هایشان می‌تواند دست‌مایهٔ ساخت برنامه‌های نمایشی عروسکی شود. کتراگیشه یک عروسک بومی است که برای آیین‌های آفتاب‌خواهی و باران‌خواهی با کف‌گیر چوبی ساخته می‌شود. در این آیین‌ها نیز محتوای آیین و شیوه ساخت عروسک، هردو قابل‌توجه و قابل‌برداشت هستند. درنهایت، عروسک ویل (ویو) که از ویژگی ظاهری و پوشش آن می‌توان استفاده کرد. براساس یافته‌های فرمی و محتوایی این پژوهش می‌توان از عروسک‌های بومی موردبررسی، برداشت‌های متنوعی در جهت غنی‌تر شدن هنر عروسکی تلویزیون انجام داد و آنها را در قالب‌های مختلف در فرایند تهیه و تولید برنامه‌های تلویزیونی آزمود..

واژه‌های کلیدی

برنامهٔ تلویزیونی، تلویزیون، عروسک بومی، گیلان.

۱. این مقاله براساس نظر گروه دبیران و سردبیر فصلنامه، پژوهشی است.

۲. کارشناسی ارشد تهیه‌کنندگی تلویزیون، دانشکده تولید رادیو و تلویزیون، دانشگاه صداوسیما، تهران، ایران. (نویسنده مسئول).
mohammadreza.ahmadzadeh@gmail.com

۳. مربی گروه گرافیک و انیمیشن، دانشکده هنرهای دیجیتال، دانشگاه صداوسیما، تهران، ایران.
shoeibhoseiny138@gmail.com

۴. مربی، گروه هنرهای نمایشی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
poupakazimpour@ut.ac.ir

مقدمه

عروسک‌ها با قابلیت‌های منحصربه‌فرد خود توانسته‌اند جایگاهی درخور در تلویزیون پیدا کنند. قابلیت‌های جدید تلویزیون از یک‌سو و ویژگی‌های نمایش عروسکی از سوی دیگر، توانسته است هنری مستقل بیافریند به نام «نمایش عروسکی تلویزیونی.» در این شیوه، قابلیت‌های نمایش عروسکی بیش‌ازپیش شد، اما نباید فراموش کرد نمایش عروسکی تلویزیونی، نمایشی مستقل از نمایش عروسکی صحنه‌ای است. در نمایش عروسکی و در هر نمایش صحنه‌ای تماشاگر می‌تواند انتخاب کند که در این لحظه چه چیزی را ببیند. او حتی ممکن است عمل اصلی را رها کرده و به نقطه‌ای در دکور توجه کند. اما در نمایش تلویزیونی عروسکی، این کارگردان است که انتخاب می‌کند در این لحظه تماشاگر باید چه چیزی را با چه زاویه و اندازه‌ای ببیند؛ پس می‌بینیم که هرچند قرابت زیادی میان نمایش عروسکی صحنه‌ای و تلویزیون وجود دارد و اساس هر دو تقریباً یکی است، اما متمایزند. به همین جهت می‌توان نمایش عروسکی تلویزیونی را فرزند نمایش عروسکی صحنه‌ای دانست (گلستانی عراقی، ۱۳۸۳: ۱۴۸).

رسانه‌های جمعی مانند تلویزیون امکان عامه‌پسند شدن هنرها را فراهم می‌سازند. در این مفهوم هرنوع هنر زیبا زمانی که از طریق رسانه‌ای عرضه شود، مردمی می‌شود. همان‌گونه که چنین کاری درمورد اشکال هنری بسیاری که معروف به کلاسیک بودند انجام شده‌است. از قبیل نقاشی‌های بزرگانی چون ونگوگ، رامبراند، داوینچی، میکل آنژ و نمایشنامه‌های شکسپیر، چخوف، مولیر و ایبسن (لطفی، ۱۳۹۶: ۶). عروسک‌های بومی نیز که میراث مردمان گمنام در اسطوره و تاریخ هر ملت محسوب می‌شوند، می‌توانند به سوژه‌های هنری‌ای بدل گردند که مردمی شده و بیان‌کنندهٔ کارکرد سرگرم‌کننده و هنرمندانهٔ تلویزیون باشند.

با توجه به میراث فرهنگی، هنری، تاریخی، اجتماعی، نژادی، قومی و... عروسک‌های بومی از یک سو و ظرفیت قابل توجه مدیوم تلویزیون، اعم از ظرفیت‌های فنی و تکنیکی و به‌ویژه میزان بالای تأثیرگذاری و نفوذ در جامعه و عمومیت مخاطبان از سوی دیگر، به‌کارگیری عروسک‌های بومی در تولید برنامه‌های تلویزیونی می‌تواند در طولانی‌مدت و در صورت استمرار، به‌تدریج به احیای این

میـراث گران‌بهـا بینجامـد و از طـرف دیگـر، می‌توانـد هنرمنـدان را به‌جـای پرداختـن بـه سـوژه‌های تکـراری و یـا بیگانـه بـا فرهنـگ ملـی و بومـی، بـه سـمت ارزش‌هـای اصیـل و محتواهـای کمترپرداخته‌شـده سـوق دهـد.

بـه عـلاوه، یافتـن ویژگی‌هـا و قابلیت‌هـا و مـواد نمایشـی، اعـم از شـاخصه‌های عروسـک، داسـتان‌ها، اشـعار، موسـیقی‌ها و ...، ایـن پژوهـش را از جهـت دسـت‌یابی بـه مجموعـه‌ای از امکانـات هنـری و تولیـدی درراسـتای غنـای برنامه‌سـازی عروسـکی تلویزیـون حائـز اهمیـت می‌کنـد.

هـدف اصلـی ایـن پژوهـش، ارائـه الگـوی بهره‌بـرداری از عروسـک‌های بومـی گیـلان، بـرای برنامه‌سـازی تلویزیونـی و اهـداف فرعـی آن، دسـت‌یابی بـه ویژگی‌هـای سـاختاری و محتوایـی مناسـب بـرای برنامه‌سـازی تلویزیونـی در عروسـک‌های بومـی گیـلان و معرفـی انـواع عروسـک‌های بومـی گیـلان بـرای احیـای آنهـا از طریـق برنامه‌هـای تلویزیونـی اسـت. همچنیـن پرسـش‌های ایـن پژوهـش عبارت‌انـد از:

- عروسـک‌های بومـی گیـلان چـه امکاناتـی را جهـت برنامه‌سـازی تلویزیونـی در اختیـار برنامه‌سـاز قرارمی‌دهنـد؟
- چگونـه می‌تـوان عروسـک‌های بومـی گیـلان را بـرای برنامه‌سـازی تلویزیونـی مناسب‌سـازی کـرد؟

در ایـن پژوهـش فـرض می‌شـود کـه ویژگی‌هـای زیبایی‌شـناختی، تاریخـی و فرهنگـی عروسـک‌های بومـی می‌توانـد امکانـات سـاختاری و محتوایـی لازم را بـرای تولیـد برنامـه تلویزیونـی عروسـکی در اختیـار ایـن رسـانه قراردهـد.

پیشینهٔ پژوهش

پیـش از ایـن، پژوهش‌هایـی در زمینـه نمایش‌هـای عروسـکی، آیینـی و سـنتی ایـران صـورت گرفتـه کـه افـرادی همچـون بهـرام بیضایـی، بهـروز غریب‌پـور و پوپـک عظیم‌پـور سـهم مهمـی در آن دارنـد. بـرای مثـال، بهـرام بیضایـی در کتـاب نمایـش در ایـران اشـاره کوتاهـی بـه عروسـک و نمایـش عروسـکی در تاریـخ تئاتـر ایـران می‌کنـد. البتـه او تنهـا درچنـد صفحـه از کتـاب بـه عروسـک‌های سـنتی ایـران می‌پـردازد کـه نشـان از حضـور عروسـک در تاریـخ نمایـش ایـران دارد و نـه عروسـک‌های بومـی ایـران.

در ایـن میـان، آنچـه می‌توانـد به‌عنـوان منبـع نسـبتاً کاملـی بـرای آشـنایی بـا عروسـک‌های بومـی ایرانـی مـورد توجـه قـرار گیـرد پژوهش‌هایـی اسـت کـه توسـط پوپک عظیم‌پـور در کتـاب فرهنـگ عروسـک‌ها و نمایش‌هـای عروسـکی آیینی-سـنتی‌ایران جمع‌آوری‌شـده اسـت. مطابـق آنچـه نویسـنده در پیشـگفتار کتـاب عنـوان نموده‌اسـت: «ایـن فرهنـگ، عنـوان کلـی‌ای اسـت کـه پیکرک‌هـا، بازیچه‌هـا، صورتک‌هـا، اصطلاحـات نمایـش عروسـکی، عروسـک‌ها، نمایش‌هـای عروسـکی و مجریـان نمایـش عروسـکی را دربرمی‌گیـرد. کتـاب دارای شـش فصـل اسـت: نمایش‌هـای آیینـی و سـنتی بـه همـراه زیرمجموعه‌هایـی چـون پیش‌بهـاری، باران‌خواهـی و آفتاب‌خواهـی؛ نمایش‌هـای سـنتی بـا زیرمجموعه‌هایـی چـون شـب‌بازی، روزبـازی، سـایه‌بازی و بازی‌نمایش‌هـای عروسـکی؛ پیکرک‌هـای نمادیـن؛ عروسـک‌ـبازیچه‌های اقـوام؛ اصطلاحـات؛ و نمایشـگران. مضامیـن ایـن کتـاب براسـاس گسـترۀ نمایش‌هـای عروسـکی در دو حـوزۀ مهـم آیینـی و سـنتی اعـم از نـام نمایش‌هـا، عروسـک‌ها، اشـیاء و مجریـان آنهـا و نیـز سـه حـوزۀ مفاهیـم بـا آثـار هنـری محـض، آثـاری بـا محتـوای نمادیـن و بازیچه‌هـا اسـت» (عظیم‌پـور، ۱۳۸۹: ۱۳-۱۵). همچنیـن نویسـنده منابـع کتـاب را مسـتندات مکتـوب، مطلعـان و مجریـان نمایـش و نیـز رجـوع بـه اجراهـای نمایـش عروسـکی آیینـی و سـنتی معرفـی نمـوده اسـت. در پژوهـش حاضـر از میـان آیین‌هـای پیش‌بهـاری، تن‌پـوش و عروسـکِ آیین‌هـای آهوچـره، رابرچـره و عروس‌گولِـی و از میـان آیین‌هـای باران‌خواهـی و آفتاب‌خواهـی، عروسـک کتراگیشـه و از میـان عروسـک‌ـبازیچه‌های اقـوام، عروسـک‌های مـردم تالـش(وَیـل) بـه عنـوان نمونه‌هـای مـورد مطالعـه انتخاب‌شـده‌اند.

پایان‌نامـه مقطـع کارشناسـی ارشـد بـا عنـوان مطالعـه تطبیقـی عروسـک‌های آیینـی ایـران بـا توجـه بـه کارکـرد و فـرم (آیین‌هـای باران‌خواهـی، آفتاب‌خواهـی و نـوروز) پژوهشـی از افسـانه زمانـی بـا راهنمایـی دکتـر محمـود عزیـزی از دیگـر نمونه‌هـای تحقیقـی پیرامـون موضـوع عروسـک‌های بومـی بـوده کـه البتـه از حیـث قیـد جغرافیایـی و کاربـردی بـا پژوهـش حاضـر متفـاوت اسـت.

امـا آنچـه تاکنـون بـه طـور جـدی بـدان پرداختـه نشده‌اسـت، چگونگـی اسـتفاده حرفـه‌ای از نمایش‌هـای عروسـکی و عروسـک‌های بومـی ایرانـی در تلویزیـون اسـت. همان‌طـور کـه خـلأ وجـود منابـع مکتـوب کافـی بـه زبـان فارسـی در بسـیاری از زمینه‌هـای کاری تلویزیـون بـه شـدت احسـاس می‌شـود، رشـته عروسـکی و سـاخت برنامه‌هـای

نمایشی عروسکی در تلویزیون نیز نیازمند پژوهش‌ها و فعالیت‌های بیشتری، درجهت رفع خلأهای موجود است.

چهارچوب نظری

سنت‌ها و تکنیک‌های مختلف نمایش عروسکی، در سراسر دنیا به وفور یافت می‌شود. آن گونه که بیل برد[1] توصیف می‌کند در آمریکا که این امکان وجود داشته است تا مردم از نقاط مختلف دنیا با سنت‌ها و آداب مختلف به آن کشور وارد شوند و آنجا را برای سکونت انتخاب کنند، سنت‌های نمایشی مختلفی در رشتهٔ عروسکی بروز کرد. با ظهور تلویزیون و ورود گروه‌های نمایشی مختلف، پای گروه‌های عروسکی حرفه‌ای آمریکایی نیز به این رسانهٔ نوپا باز شد. تجربهٔ بیل بِرد، هنرمند مشهور آمریکایی و گروه پرکارش می‌تواند به خوبی نشان‌دهندهٔ چگونگی این سیر تحول حرفه‌ای، از تماشاخانه‌های نمایش عروسکی تا برنامه‌های تلویزیونی باشد (برد،۱۳۸۱: ۲۵۷).

هنرمندان در تئاتر عروسکی برای رسیدن به خیال ناب تلاش‌های فراوانی کرده‌اند تا بتوانند بیننده را به باور واقعی بودن عروسک‌ها برسانند. براساس یکی از نوشته‌های رومن پاسکا[2]، تئاتر عروسکی خیالگرا هیچ‌گاه بیشتر از امروزه قدرتمند نبوده است و این به دلیل خدمات سینما و تلویزیون است. تماشاگران امروزی به خوبی پذیرفته‌اند که تصاویر خیالی تلویزیون را به‌عنوان واقعیات تلقی کنند. کودکان عروسک‌های تلویزیونی را چنان واقعی می‌پندارند که در تئاتر زندهٔ عروسکی این اتفاق تا به این حد صورت نمی‌گیرد. این موضوع نه تنها نشان‌دهندهٔ ویژگی‌های مخاطبان نمایش عروسکی تلویزیون، بلکه موجب تأثیراتی بر تئاتر زندهٔ عروسکی نیز بوده‌است (کومنیز و لونسون، ۱۳۸۷: ۵۳).

بیل برد معتقد است اگر در هنر عروسکی آمریکا چیزی با عنوان سبک، تحول یافته، تنها براساس شانس بوده‌است. آنها مدام کار می‌کردند و از این اجرا به اجرای دیگر می‌رفتند. آنها فرصتی برای فکر کردن راجع به کاری که می‌کنند

1. Bill Baird.
2. Roman Paska.

نداشتند و صرفاً ساعت‌های طولانی کار می‌کردند و به آنچه طبیعی به نظر می‌آمد می‌پرداختند.

با ورود تلویزیون به زندگی مردم و هنرمندان گویی انفجاری رخ داده بود. مخاطبان نمایش‌های این گروه و گروه‌های دیگر آمریکایی، مخاطبان یک یا چند سالن و تماشاخانه نبودند؛ بلکه ممکن بود ده‌ها میلیون نفر باشند. بنابراین، گروه‌ها برای حضور در تلویزیون به رقابت پرداختند. از نظر بیل برد، تلویزیون برای هنر عروسکی به معنای یک گونهٔ نمایشی، نه بهتر بود و نه بدتر. تنها باعث ایجاد تغییراتی در روش کارشان برای این وسیله ارتباطی جدید شد؛ اما در اصول اصلی هنر عروسکی ابداً تأثیری نداشته است. این اتفاق بدیهی به‌نظرمی‌رسد، چرا که با تغییر مقیاس اجرا و رسانهٔ آن، تغییری در مفهوم عروسک، حرکت و فاصله عروسک و بازی‌دهنده یا بازی‌دهندگان ایجاد نمی‌شود. از نظر محتوایی هم به گفته بیل برد «همان چیزهایی که خنده‌دار بودند هنوز هم هستند و آنچه مسخره‌آمیز بود هنوز هم هست. همچنان که درمورد دیگر هنرها صادق است، تلویزیون علاوه بر تکثیر تماشاگر سرعت اجرایی ما را افزون، زمان نمایش را کوتاه، تاکید موضوعات انتخابی ما را متفاوت و جنبهٔ اعتدالی ما را تقویت کرده است. اما به اعتقاد من افزایش تعداد تماشاگر در نهایت احتمالاً تأثیر خوبی خواهدداشت» (برد، ۱۳۸۱: ۲۶۶).

در ابتدای فعالیت تلویزیون به‌عنوان رسانه‌ای جدید ـ پس از رادیو ـ زمان زیادی برای پرشدن توسط برنامه‌سازان تلویزیونی وجودداشت. مدیران تلویزیون از گروه‌ها می‌خواستند تا با حضور مداوم، وقت را پر کنند. یکی از نمایش‌های قابل اعتنا در همین دوره، نمایش‌های تلویزیونی کوکلا[1] بود. کوکلا که به تهیه کنندگی بُر تیلستروم به روی آنتن می‌رفت، توانست فُرم‌های مختلفی را تجربه کند. در شیوهٔ کار آنها نیز تغییرات پایه‌ای شکل نگرفت، بلکه با توجه به ویژگی‌های این رسانه، مثل نیاز به سرعت بیشتر و کثرت مخاطب، امکانات هیجان انگیزی به آن اضافه شد. برای مثال، در برنامه کوکلا این امکان وجودداشت که بینندگان بلافاصله از طریق تماس تلفنی و یا نامه، برنامه‌سازان را از بازخورد نمایش در بین مردم آگاه

1. Kukla.

سازند. این اتفاق به سازندگان برنامه، اعتماد به نفس می‌داد و باعث می‌شد از توجه و حمایت میلیون‌ها بیننده باخبر شوند.

بیل برد می‌گوید که تلویزیون، دنیای سرگرمی آمریکا را دستخوش تغییر و تحول شگرفی نموده‌است؛ اما به مثابه یک تکثیرکننده و نه به‌عنوان یک مروج هنر. درتلویزیون آن زمان آمریکا به تبلیغات تجاری به مراتب بیشتر از نمایش‌ها پرداخته‌می‌شد. هنر عروسکی می‌توانست این مزیت تلویزیون را بشناسد و از تبلیغات تجاری برای کسب درآمد و صرف آن در مسیر فعالیت‌های تجربی و هنری استفاده نماید. چرا که به زعم بیل برد «هر تجربه واقعا هنری و هر ترقی مثبت در هنر عروسکی، تنها در کلوپ‌ها و تماشاخانه‌ها، در حضور تماشاگر، میسر است» (برد،۱۳۸۱: ۲۷۱). با این وجود مزایای کثرت عظیم تماشاگران تلویزیون برای گروه‌های نمایشی عروسکی، بسیار هیجان‌انگیز بود.

از نظر بیل برد، فراهم ساختن زمینهٔ اقتصادی و ازدیاد مخاطبان نمایش عروسکی تنها رابطهٔ تأثیروتأثری میان رسانه تلویزیون و این هنر نمایشی نیست. تلویزیون حتی بر اجراهای زندهٔ نمایش عروسکی نیز تأثیر داشته است. تماشاگری که به تلویزیون عادت‌کرده‌است، انتظار دارد در تمام مدت اجرا فعالیت ببیند و پرده نمی‌تواند مدت زمانی طولانی برای تغییر صحنه بسته باشد. این موضوع گروه‌های تئاتری فعال در عرصه عروسکی را وادار به ایجاد تغییراتی در امکانات صحنه کرد.

در موقعیت‌هایی تلویزیون خلاق‌ترین ذهن‌های تئاتر را با نمایش عروسکی پیوند زده است. به عنوان نمونه نمایش پیتر و گرگ، با بازیگری آرت کارنی. بیل برد با هم‌کاری گروهی که همگی از افراد تئاتری شناخته‌شده بودند نظیر اوگدن ناش، شلدون هارنیک و برت شیولاو، این نمایش را به اجرا درآورد، که در آن آرت کارنی تنها بازیگر انسانی بود که به همراه پنجاه عروسک بازی می‌کرد. بیل برد در این باره می‌گوید: «حادثه مهم زمانی اتفاق افتاد که نمایش تمام شده بود و ۳۳ میلیون نفر یک نمایش را با بهترین اجرای در توان ما دیده بودند. در سال‌های بعد نیز این نمایش ۲ بار نشان داده شد. در آمریکا ـ که هنر عروسکی

هنوز برای عموم تازگی دارد ـ این نوع کثرت به ما کمک‌کرد تا نمایش عروسکی را به‌عنوان یک هنر اجرایی رشدیافته بقبولانیم» (برد، ۱۳۸۱: ۲۷۱).

جیم هنسون یکی از مهم‌ترین افرادی است که در این رسانه به فعالیت پرداخته است.او شخصیت‌های عروسکی عجیب و غریبی را برای تلویزیون ساخت و برنامه معروف و محبوب او یعنی ماپت‌ها هنوز هم الگوی بسیاری از هنرمندان عروسکی است.

در برنامهٔ ماپت‌ها برعکس چهره‌های غیر زمینی، برای عروسک‌ها صدایی زمینی و ضبط شده در نظر گرفته‌شده و از نظر بیل برد این امر تضادی خنده‌آور به وجود آورده است. برد می‌گوید برنامهٔ تلویزیونی هنسون، سرشار از موجوداتی است که او هرگز قبل از آن تصورش را هم نکرده‌بود. این جمعیت خارق‌العاده از عروسک‌ها با مردم عادی ـ تماشاگران ـ در تضاد شادی‌آفرینی قرارمی‌گیرند. در این دوران برنامه‌های تلویزیونی متاثر از وحشت از دست‌دادن مخاطب در رقابت با کانال‌های دیگر دچار تغییرات مداوم و افزایش سرعت در این تغییرات شدند، که از این دست می‌توان به کوتاه شدن مدت زمان اجرای برنامه‌ها اشاره کرد.

ماپت‌های جیم هنسون یکی از نمایش‌های تاریخ تلویزیون است که مخاطبان زیادی را به خود جلب‌کرده‌است. «جیم هنسون و گروه ماپت‌ها میان دنیای عروسک‌های ماپت خود و دریچهٔ دوربین‌های تلویزیونی پیوندی برقرارکرده‌اند. عروسک‌های آنان این قابلیت را داشتند که بازتابی از عقاید و اهداف دنیای شبکه‌های رسانه‌ای عظیمی باشند که حمایت مالی عروسک‌ها را بر عهده گرفته و تصویرشان را به دنیا عرضه‌کرده‌بودند و به آنها یاری داده‌بودند تا به مشهورترین شخصیت‌های عروسکی این سیاره تبدیل شوند. هنسون و گروهش با تکیه بر منابع گسترده‌ای که سرمایه‌گذاری‌های گروهی در اختیار آنها قرارداده بود، توانستند به مواد و تکنولوژی‌های تولیدی جدیدی دست‌یابند، که در عرصه انیمیشن عروسکی و جلوه‌های ویژه پیشرفت‌های بزرگی را ایجادکرده‌بودند. تأثیرات گسترده و محبوبیت

چشمگیر تئاتر نان و عروسک و گروه ماپت‌ها برای کارگردانان صاحب‌سبکی همچون جولی تیمور[1] و لی برویر[2] زمینه‌های مناسبی را به‌وجود آورد.» (بل، ۱۳۹۶: ۳۲).

به گفتهٔ اوبراتسوف: «در واقعیت به هیچ شئ بی‌جانی نمی‌توان جان داد. نه به آجر، نه به یک تکه پارچهٔ کهنه، نه به اسباب بازی، حتی اگر مکانیکی باشد، و نه به عروسک تئاتری. حتی اگر این اشیاء در دست ماهرترین بازی‌دهندگان عروسک هم باشند. تحت هر وضعیتی، اشیای فوق، اشیایی بی‌جان باقی می‌مانند که هیچ خصوصیت زیستی‌ای ندارند. اما در دست انسان هر شئ، همان آجر، تکه پارچهٔ کهنه، کفش یا بطری، می‌توانند در تخیل تداعی‌گر انسان، نقش یک موجود زنده را ایفا کنند. می‌توانند حرکت کنند، بخندند، گریه کنند، یا عشق را فریاد بزنند» (تیلیس، ۱۳۹۳: ۵۲).

اگرچه به گفته آ.ر. فیلپات[3]، هنرمند عروسکی انگلیسی: «تعریف بی‌نقص [عروسک] از دست نظریه‌پردازان، تاریخ دانان، عروسک‌گردانان و نویسندگان می‌گریزد.» اما هرکدام از هنرمندان صاحب‌نظر و همچنین نظریه پردازان تئاتر عروسکی، از جنبه ای به این هنر پرداخته‌اند.

عروسک‌ها در جایی میان خیال و واقعیت هستند جایی که ماهیت آنها ایجاب می‌کند در آن باشند. آنها همواره پویا و در حال تغییر و تحول‌اند. در حال حرکت‌های وضعی و انتقالی که رشته‌ای پیوسته بین خیال و واقعیت و بین نمایشگر و عروسک را حفظ می‌کند. به عقیدهٔ اونوکو شیرو[4] کلید ارتباط مخاطب با عروسک ایجاد توازن میان جان یافتن یک موجود بی جان که فراعادی است و نیروی زندگی‌بخش اما عادی یک نمایشگر عروسکی است (کومنیز و لونسون، ۱۳۸۷: ۵۱).

بیل برد، در کتاب هنر عروسکی، عروسک را این‌چنین تعریف می‌کند: «عروسک پیکره‌ای بی‌جان است که به کوشش انسان ساخته‌می‌شود تا در مقابل تماشاگر

1. Julie Taymor.
2. Lee Bruyere.
3. A.R. Philipott.
4. Uno Koshiro.

بـه حرکـت درآیـد. عروسـک، آن مجسـمۀ مقـدس کـه در سـاعت‌های کلیسـا تعظیـم می‌کنـد یـا اسـباب بـازی پشـت ویتریـن فروشـگاه‌ها نیسـت. هنگامـی کـه کسـی بـا عروسـک (اسـباب بـازی) بـازی می‌کنـد، عملـی اسـت عـادی کـه فقـط بـه او و عروسـک محـدود می‌شـود. در ایـن حالـت، کسـی کـه بـا عروسـک بـازی می‌کنـد تنهـا بـرای خـود و عروسـک زندگـی می‌سـازد. ایـن عمـل بـه هیـچ وجـه نمایشـی نیسـت. مجموعـه ای از چنیـن کیفیاتـی عروسـک را بـه طـور کامـل تعریـف می‌کنـد و چیـز دیگـری نمی‌توانـد ایـن تعریـف را شـامل باشـد.» (بـرد،۱۳۸۱: ۱۱).

بچهلـدر[1]، هنرمنـد عروسـکی آمریکایـی عروسـک را بازیگـری می‌دانـد کـه در یـک نـوع نمایـش تئاتـری شـرکت می‌کنـد. (تیلیـس،۱۳۹۳:۵۰). درکتـاب ماسـک، عروسـک و اشـیاء نمایشـی، مجموعـه‌ای از مقـالات بـه کوشـش جـان بـل[2] جمـع‌آوری شـده اسـت. دربخشـی از ایـن کتـاب، در مقالـه‌ای از اسـتیون کاپلیـن[3]، مفهوم عروسـک و شـئ نمایشـی از فاصلـۀ یـک بازیگـر و نقشـی کـه آن را ایفـا می‌کنـد، نتیجـه می‌شـود:

هنگامی‌کـه بازیگـران، نمایـش خـود را روی صحنـه آغـاز می‌کننـد، رفته‌رفتـه میـان اجراگـر و آنچـه بـه اجـرا در می‌آیـد فاصلـه ایجـاد می‌شـود. و ایـن، همـان نقـاب [یـا پرسـونای] آنهـا روی صحنـه اسـت. حتـی اگـر ایـن نقاب‌هـا دقیقـاً شـخصیت‌های خـارج از صحنـۀ آنهـا را بازآفرینـی کننـد، در نهایـت بازهـم آنچـه تماشـاگر می‌بینـد یـک خـودِ بسـیارتغییریافته و دست‌کاری‌شـده اسـت.

دقیقـاً همیـن حضـورِ دیگـران [یعنـی تماشـاگران] اسـت کـه نخسـتین شـکاف را در وحـدت میـان اجراگـر و آنچـه بـه اجـرا در می‌آیـد تحمیـل می‌کنـد. هرچـه نقـش اجراگـر تمایـز بیشـتری بـا خـودِ اجراگـر پیـدا می‌کنـد، فاصلـۀ روانـی نیـز بیشـتر می‌شـود. نقـش یـک شـخصیت در یـک نمایـش دارای وجـودی عینـی و متمایـز از بازیگـر اسـت. نقـش یـا خودمختـار اسـت یـا خودمختـار می‌شـود. نقش‌هـای شـخصیت می‌تواننـد انعطاف‌پذیـر باشـند و خودشـان را در انگیزش‌هـا و هوس‌هـای لحظـه‌ای اجراگـران شـکل دهنـد.

1. M. Batichelder.
2. John Bell.
3. Steven Caplin.

در برخی مراحل، افزایش فاصله از شیء نمایشی به این معناست که خودِ بدن بازیگر از نظر فیزیکی بیش از آن دیگر نمی‌تواند نقش را با خود تطبیق دهد. گریم و لباس، عضوهای مصنوعی، کلاه‌گیس و الحاقات به بدن، تا حدی کارسازند؛ اما باید تجسم فیزیکی مستقل خود را نمایان کنند. این امر در نخستین مرحله با ماسک رخ می‌دهد: ماسک شیئی به‌تمامی بیرون از اجراگر است. ماسک مرکز ثقل بازیگر را تغییر نمی‌دهد، بلکه در حالی‌که در تماس نزدیک با جاندارِ پشت خود است، ظاهر او را دوباره شکل می‌دهد.

تا آنجا که شکل ماسک، نسبتاً مطابق چهرهٔ خودِ بازیگر باشد مرکز ثقل شخصیت در وحدتی پایدار با مرکز ثقل اجراگر باقی می‌ماند. با این همه، ماسک لزوماً به چهره و ریخت انسان، محدود و منحصر نمی‌شود، بلکه می‌تواند اندازه‌ای اغراق‌آمیز داشته باشد یا مثلاً می‌تواند به بالای سر منتقل شود. در این مرحله واردِ محدودهٔ جدیدی می‌شویم که در آن، شیء نمایشی در حالی‌که مرکز ثقل خاص، ساختار و حضور مستقل خود را شکل می‌دهد، از بدنِ بازیگر جدا می‌شود؛ مرحله‌ای که می‌توان واژهٔ عروسک را به میان آورد.(بل، ۱۳۹۵: ۴۰-۴۱).

روش پژوهش

پژوهش حاضر، یک پژوهش کیفی از نوع کاربردی و توصیفی است. تحقیق کیفی عموماً به هر نوع تحقیقی اطلاق می‌گردد که یافته‌های آن از طریق فرایندهای آماری و با مقاصد کمی‌سازی به‌دست نیامده باشد (محمدپور،۱۳۹۷: ۶۹). از بین طرح‌های تحقیق کیفی، در این پژوهش، روش مطالعه موردی انتخاب‌شده‌است. جامعهٔ مورد بررسی این پژوهش عروسک‌های بومی استان گیلان هستند. در پژوهش حاضر، عروسک‌های مورد بررسی ۵ عروسک بومی در استان گیلان هستند. کتراگیشه، وَیل (وَیو)، عروسک و تن پوش آیین‌های آهوچره و رابرچره و تن‌پوش‌های آیین عروس گولِی.

روش نمونه‌گیری این پژوهش، نمونه‌گیری هدفمند و ابزار گردآوری اطلاعات، با توجه به روش کیفیِ مدنظر، مشاهده، مصاحبه و فیش‌برداری می‌باشد.

روش تجزیه و تحلیل اطلاعات در پژوهش حاضر، تحلیل تفسیری از مصاحبه‌ها و سایر منابع تحقیق است. در تحلیل تفسیری، پژوهشگر تلاش می‌کند تا پیام‌های

نهفتـه در متـن را آشـکار کنـد و نظریـه‌ای را توسـعه دهـد و یـا ایـن کـه نظریـه‌ای زمینـه‌ای را ارائـه دهـد.

یافته‌های پژوهش

آهوچـره از جملـه آیین‌هـای پیش‌بهـاری اسـت کـه در مناطـق مختلفـی از اسـتان گیـلان بـه اجـرا درمی‌آیـد. نـام ایـن آیین-نمایـش، واژه ای ترکیبـی از «آهـو» و «چـره» اسـت و بـه نمایشـی گفتـه می‌شـود کـه در آن آهـو بـرای تمثیـل مژده‌رسـانی بهـار بـه‌کار مـی‌رود.

درکتـاب فرهنـگ عروسـک‌ها و نمایش‌هـای عروسـکی آیینـی و سـنتی ایـران شـرح بـازی آهوچـره بدین‌صـورت آمده‌اسـت:

«بـازی آهوچـره تـا حـدود بیسـت سـال پیـش در منطقـۀ شـرق گیـلان در شـمار بازی‌هـای نمایشـی، پیـش از آمـدن نـوروز انجـام می‌شـد. گـروه آهوچـره سـه نفـر بودنـد. بازیگـر «آهـو»، شـعرخوان و توبره‌کـش. محـور بـازی «آهـو» بـود. بـا وسـایل مختلـف چیـزی شـبیه کلـۀ آهـو یـا بـز درسـت می‌کردنـد. برایـش شـاخ می‌گذاشـتند. گل و سـبزه بـه شـاخش می‌زدنـد. بـا مهـرۀ شیشـه ای برایـش چشـم می‌گذاشـتند. زنگولـه بـه آن می‌آویختنـد و آن را بـر سـر چوبـی قـرار می‌دادنـد. بازیگـر آهـو، گونـی یـا کیسـه ای پارچـه ای روی سـر خـود می‌کشـید، بـه طـوری کـه تمـام بدنـش را می‌پوشـانید و از داخـل آن چوبـی را کـه کلـۀ آهـو بـر سـر آن قـرار داشـت، بـه دسـت می‌گرفـت. چنـان کـه بـه شـکل حیوانـی درمی‌آمـد و بـا آن چـوب می‌توانسـت سـر خـود را حرکـت بدهـد. نفـر دوم گـروه، شـعرهایی می‌خوانـد و هنـگام خوانـدن شـعر، بـا چوبـی کـه در دسـت داشـت، نمایـش را هدایـت می‌کـرد. نفـر سـوم توبره‌کـش بـود. هـر سـه بـا هـم کوچـه بـه کوچـه بـه خانه‌هـای ده می‌رفتنـد؛ بـازی آهوچـره را اجـرا می‌کردنـد و از هرخانـه چیـزی هدیـه می‌گرفتنـد.

چـون نمایـش بـه خوانـدن شـعر می‌رسـید، آهـو غـش می‌کـرد و تـا تخـم مـرغ یـا چیـز دیگـری از صاحبخانـه نمی‌گرفـت حالـش بـه جـا نمی‌آمـد. بعـد از خوانـدن هربنـد، همـان قسـمت اول (آهوچـره، آهوچـره، ببیـن چقـد خـوب می‌چـره) بـه صـورت واگـرد (ترجیع‌بنـد) تکـرار می‌شـد و سـپس خواننـده بنـد دیگـری را شـروع می‌کـرد. بـه ایـن ترتیـب بـه همـۀ خانه‌هـای ده می‌رفتنـد و از هـر خانـه چیزهایـی مثـل برنـج، تخـم مـرغ

و شـیرینی هدیـه می‌گرفتنـد. گـروه آهوچـره کارشـان را از غـروب آغـاز می‌کردنـد و چنـد روسـتا و آبـادی نزدیـک را می‌گردیدند.(عظیم‌پـور، ۱۳۸۹: ۲۵).

تصویرا- اجرای نمایشی آیین آهوچره

(منبع: ایرنا)

شـخصیت‌های نمایشـی آهوچـره، آهـو، شـعرخوان و توبره‌کـش هسـتند کـه آهـو تنهـا شـخصیت عروسـکی در ایـن آییـن اسـت. یـادآور می‌شـود کـه شـئ نمایشـی آهـو، متشـکل اسـت از یـک سـر حیوانـی (آهـو یـا بـز) کـه بـا وسـایل مختلـف سـاخته و شـاخ‌هایش بـا گل و سـبزه تزییـن می‌شـود و یـک کیسـه کـه بـازی دهنـده عروسـک از درون آن بـا یـک چـوب، سـر را می‌گردانـد. از حیـث تکنیـک عروسک‌سـازی، ایـن کاراکتـر عروسـکی، قابلیـت قـرار گرفتـن در دسـتهٔ عروسـک‌های تن‌پـوش و همچنیـن عروسـک‌های میلـه‌ای و ماپـت را دارا اسـت. ایـن امـکان باعـث می‌شـود کـه عروسـک تلویزیونـیِ آهـو در نمایشـی کـه براسـاس ایـن آییـن گیلانـی طراحـی می‌شـود، بتوانـد قابلیـت سـاخت در مقیاس‌هـای مختلـف را پیـدا کنـد.

از نظـر محتـوا، بـا توجـه بـه این‌کـه آییـن آهوچـره در دسـتهٔ آیین‌هـای پیش‌بهـاری قـراردارد و هـدف از اجـرای آن نویـد آمـدن بهـار اسـت، می‌تـوان همیـن بن‌مایـهٔ موضوعـی را بـرای خلـق شـخصیت تـازه جهـت برنامه‌سـازی تلویزیونـی بهـره بـرد. از طـرف دیگـر ویژگی‌هـای شـخصیت آهـو نظیـر غش‌کـردن و طلـب کـردن غـذا و هدیـه می‌توانـد در شـکل‌گیری ایـن شـخصیت عروسـکی در هیئـت تـازه و در داسـتان‌های جدیـد و متنـوع مـورد اسـتفاده قرارگیـرد. دو شـخصیت دیگـر ایـن آییـن کـه شـعرخوان و توبره‌کـش هسـتند، قابـل حـذف و یـا ادغـام شـدن بـا کاراکتـر آهـو می‌باشـند؛ چـرا کـه دو شـخصیت مذکـور مربـوط بـه اجـرای محیطـی ایـن آییـن هسـتند و عمـلاً در برنامـه

تلویزیونی کاربردی ندارند. اگر در داستان نمایش مورد نظر در برنامه تلویزیونی، جمع آوری هدیه مد نظر باشد، می‌توان از تمهیدات نمایشی دیگری بهره جست و همچنین اشعار این آیین نیز می‌تواند کاربردهای دیگری نظیر استفاده به عنوان موسیقی متن و یا تیتراژ برنامه و یا کنش‌های دراماتیک دیگر داشته باشد.

ابوالقاسم انجوی شیرازی نمایش رابرچره را از جشن‌های شب چلهٔ زمستانی گیلان می‌داند و بدون اینکه از آن نامی ببرد، چنین می‌نویسد: «در رودسر علاوه بر آداب شب چله و برگزاری آن از طرف عامه مردم، بچه ها و نوجوانان هر محله دسته‌های هفت‌ـهشت نفری تشکیل می‌دهند و یک نفر از آنان پوستی چون پوست آهو یا پوست بره بر سر می‌اندازند، به طوری که تمام بدنش یا قسمت اعظم تن او را بپوشاند. یک نفر هم کیسه ای به دوش می‌گیرد و بقیه به دنبال آهو راه می‌افتند و به در خانه‌ها می‌روند و یک نفرشان با صدای بلند شعر می‌خواند.بعد از خواندن این شعرها، آهو پیش می‌رود و صاحب‌خانه که آمدن آهو را شگون می‌داند، مبلغی پول با مقداری برنج به کیسه‌دار می‌دهد و آهو پس از دعا و سپاس به در خانه دیگری می‌رود و آخر شب آنچه به دست آمده میان افراد دسته تقسیم می‌شود.» (انجوی شیرازی، ۱۳۵۳، ج ۱: ۱۰۸-۱۰۹).

تصویر۲- اجرای آیین رابرچره

(منبع: فرهنگ عروسک‌ها و نمایش‌های آیینی و سنتی ایران)

رابرچره شباهت‌های بسیاری با آیین آهوچره دارد، متشکل از ۴ شخصیت آفو، مرد چوپان، مردی که دو چوب یا دو سنگ را به هم می‌زند و کوله‌باری است. آفو، مردی است که پوست بره یا گوسفند را که پشم‌های سیاه دارد بر سر انداخته و

تنها دو چشمش پیدا است. این تصویر یادآور مجسمه‌ای از آهو یا گوسفند است و به ظاهر بسیار نزدیک به تکنیک عروسک‌های تن‌پوش می‌باشد. باید در نظر داشت که راه برای استفاده و الهام گرفتن از فرم این کاراکتر در تکنیک‌های متنوع عروسک‌سازی گشوده‌است؛ اما بدیهی است که آنچه الگوبرداری از این عروسک را به اصالت صوری آیین نزدیک می‌کند شیوهٔ تن‌پوش است. به لحاظ محتوایی نیز روند داستانی این آیین همانند آهوچره بوده و می‌توان الگوبرداری مشابهی را جهت برنامه‌سازی تلویزیونی در نظر داشت.

«عروس گولی» یکی از آیین‌های پیشواز نوروز در گیلان است. قدیمی‌ترین توصیفی که از این نمایش آیینی در دسترس است در رساله‌ای با نام ربیع‌المنجمین دیده‌می‌شود: «در ربیع‌المنجمین از شخصی ناشناس مربوط به قرن ۱۷ میلادی و ۱۱ هجری، در طبرستان امروز در اول فروردین مرسوم است مردی که صورتش را به برقع پوشانده، در خیابان‌ها و کوچه‌ها می‌گردد که مردم به او بابو یا بابوگر می‌گویند» (کراسنوولسکا، ۱۳۸۲: ۲۱۹).

تصویر ۳- نمونه‌ای از اجرای آیین عروس‌گولی

(منبع: فرهنگ عروسک‌ها و نمایش‌های آیینی و سنتی ایران)

نقش عروس را پسری جوان، خوش صورت و خوش‌قدوقامت، ایفا می‌کند، به طوری که لباس زنانهٔ خوش طرح و رنگ و پاکیزه می‌پوشد، در هر دو دست خود زنگ دارد که در حین رقصیدن زنگ‌ها به صدا درمی‌آیند. آرایش صورت نازخانم و کاس‌خانم همچون نوعروسان است؛ اما دلبری‌ها و عشوه‌های اصلی را نازخانم برعهده دارد. پیرغول، ابتدا صورتش را با دوده یا ذغال سیاه می‌کند و ریش سیاه و انبوهی به صورت خود می‌بندد و علاوه بر لباس معمولی که برتن

دارد با استفاده از ساقهٔ برنج (کولوش) چیزی شبیه جلیقه برا خود درست‌می‌کند. زنگوله‌ای میان دوپایش می‌آویزد و نیز زنگ‌های بزرگ موسوم به آفتابه‌ای به کمر و کلاه و لباس‌های خود متصل می‌کند تا از دور صدای زنگ‌ها خبر رسیدن او را بدهد. وی کلاهی مقوایی یا پوستی نیز به سر دارد و چند تکه نمد هم به پاهایش می‌پیچد تا شکل خود را عجیب و غریب نماید. او یک چماق نیز به دست دارد که به ته آن چند میخ کوبیده و به سر آن چرم کشیده‌شده‌است و بدنه‌اش نیز با نگین‌های شیشه‌ای قرمز تزیین شده‌است. پیربابو هم از حیث درهم‌ریختگی شکل و شمایل دست‌کمی از پیرغول ندارد؛ اما با این تفاوت که به جای ریش سیاه، ریش سفید دارد که گویای پیری او است. گروه ساز و آواز با طبل و نقاره و دایره و... بازارِ بازیکنان را گرم می‌کنند. کوله‌باری هم یک کیسهٔ بزرگ در دست دارد تا هدایا را جمع کند. (عظیم‌پور، ۱۳۸۹: ۷۲-۷۳). به‌دست‌گرفتن یک فانوس، پیشاپیشِ دسته حرکت می‌کند تا همگی به درِ اولین خانه برسند. طبلچی، طبل را به صدا درمی‌آورد تا اهل خانه و همسایگان را خبر کند. بعد از آن نوبت صدای سازهای سازچی‌هاست که پیرغول و پیربابو و عروس با آن شروع به رقصیدن می‌کنند. پیرغول و پیربابو در هنگام پایکوبی چوبدستی‌های خود را به هم می‌کوبند و این، رمزی است برای رقابت آن دونفر در عشق نازخانم. بعضی اوقات نیز پیرغول با نزدیک شدن به عروس، وانمود می‌کند که می‌خواهد او را به دوش کشیده و از معرکه به در ببرد؛ اما به محض این‌که به او دست می‌زند، پیربابو با چوبدستی به او حمله‌ور می‌شود و عروس را از دست غول می‌رهاند و دوباره به رقصیدن ادامه می‌دهد. شیرین‌کاری‌ها و اداهایی که این رقابت عشقی را نشان‌می‌دهد در بسیاری از موارد موجب خندهٔ بینندگان می‌شود و این نشان از وجود رگه‌های کمدی در نمایش آیینی عروس‌گولی دارد. در این میان دایره‌زن نیز ساکت نمانده و ضمن نواختن سازش شعرهای بازی را می‌خواند و سایر افراد دسته و همچنین جمعیت تماشاچی نیز با دست زدن و هم‌خوانی وی را همراهی می‌کنند. این اشعار در هر آبادی متفاوت است اما مضمون اصلی همهٔ آنها یکی است. در بخش بعد به نمونه‌هایی از این اشعار در مناطق مختلف اشاره خواهد شد.

وقتی خواندن اشعار به پایان رسید، نوبت به جمع‌کردن خوردنی‌ها و تحفه‌های صاحب‌خانه می‌رسد. در این هنگام باز هم پیرغول و پیربابو به طریقی

صاحب‌خانـه را متوجـه می‌کننـد کـه وقـت رفتـن اسـت. بایـد توجـه داشـت کـه ایـن شـگردها در مناطـق مختلـف بـه شـکل‌های گوناگـون وجـود دارد. امـا مضمـون مشـترک در همـهٔ ایـن نمایش‌هـا بازگشـت بـه تقابـل دو نیـروی خیـر و شـر اسـت کـه ریشـه‌های آن بـه اسـاطیر ایـران باسـتان برمی‌گـردد. (عظیم‌پـور، ۱۳۸۹: ۷۳-۷۸).

کتراگیشـه عروسـک بومـی گیلانـی اسـت کـه از طریـق نقاشـی صـورت بـر روی یـک کف‌گیـر چوبـی و بسـتن پارچـه بـه آن ساخته‌می‌شـود. در گیـلان از ایـن عروسـک بـرای اجـرای آیین‌هـای باران‌خواهـی و آفتاب‌خواهـی اسـتفاده می‌شـد. بـه ایـن آیین‌هـا کتراگیشـه‌بری گفتـه می‌شـد. زمانـی از سـال کـه بارندگـی و آب بیشـتری نیـاز بـود، آییـن باران‌خواهـی اجـرا می‌شـد کـه پوپـک عظیم‌پـور در کتـاب خـود این‌گونـه آن را تشـریح می‌کنـد:

«عـروس بـاران را بچه‌هـا در کوچه‌هـای ده می‌گرداننـد و برایـش شـعرهایی می‌خواننـد کـه مضمـون آنهـا طلـب بـاران و بیـان زندگـی سـخت مـردم بوده‌اسـت. بـه ایـن ترتیـب، همـهٔ ده را می‌گشـتند و از هـر خانـه مقـداری برنـج و روغـن و مـواد غذایـی می‌گرفتنـد.» (عظیم‌پـور، ۱۳۸۹: ۱۸۴). آنهـا از خانه‌هـا، قاشـق، پارچـه و ملزومـات پختـن آش را می‌گرفتنـد. آش را می‌پختنـد و سـر چهارراه‌هـا می‌خوردنـد. سـپس همـه آن ظـروف و وسـایلی را کـه از خانه‌هـا گرفتـه بودنـد، پـس می‌دادنـد؛ به‌جـز قاشـق یـا کـف گیـر (کتـرا). آنهـا کتراهـا را نگه‌می‌داشـتند تـا وقتـی کـه بـاران ببـارد. بارانـی کـه آب مـورد نیازشـان را بـرای کشـاورزی تامیـن نمایـد. آن موقـع بـود کـه کتراهـا را بـه خانه‌هـا برمی‌گرداندنـد. اجـرای ایـن آییـن بـه واسـطه پاکـی و صفـای کـودکان بـه آنهـا سپرده‌می‌شـد. همچنیـن آییـن آفتاب‌خواهـی نیـز بدیـن شـرح اجـرا می‌شـد: «در صبـح یـا بعـد از ظهـر یـک روز بارانـی، چنـد پسـر نوجـوان مراسـم را اجرامی‌کردنـد. حداکثـر چهـار نفـر از آنهـا گردانندگان اصلـی بـوده و بقیـه بـه دنبالشـان راه می‌افتادنـد. گردانندگان نخسـت در حیـاط منـزل یکـی از افـراد جمـع شـده و ضمـن تقسـیم نقش‌هـا، وسـایل لازم را مهیـا می‌نمودنـد. ایـن چهارنفـر عبارت‌انـد از: کتراگیشـه، خواننـده، دایـره‌زن (دف‌زن) و جمع‌کننـدهٔ هدایـا. لبـاس نقـش کتراگیشـه، کهنـه و منـدرس بـوده و دو یـا سـه زنگولـه کوچـک نیـز بـه آن می‌آویختنـد تـا در اثـر حرکـت به‌صدادرآیـد. ایـن آییـن، گاه تـا محله‌هـای مجـاور نیـز پیـش می‌رفـت. گردانندگان پـس از ورود بـه هـر منـزل به‌همـراه تماشـاچیان کـه اکثـراً کـودک و نوجـوان بوده‌انـد دور کتراگیشـه

حلقه‌می‌زدنـد و خواننـده شـروع بـه شـعرخواندن می‌کـرد و همزمـان دایـره‌زن نیـز سـازش را به‌صـدا درمـی‌آورد. پـس از اتمـام شـعر، صاحب‌خانـه هدیـه‌ای کـه بیشـتر پـول یـا برنـج بـود بـه فـردی کـه هدایـا را جمـع می‌کـرد مـی‌داد و سـپس ایـن آییـن در منـازل دیگـر اجرامی‌شـد. (خاتمـی،۱۳۷۲: ۲۵).

تصویر۴- کتراگیشه

(منبع: فرهنگ عروسک‌ها و نمایش‌های آیینی و سنتی ایران)

عـروس شـدن کف‌گیـر یـا قاشـق در ایـن نمایـش حاکـی از وضعیـت معیشـتی مـردم اسـت کـه بـه دلیـل نباریـدن و یـا زیـاد باریـدن بـاران وخیـم شده‌اسـت. پـس می‌تـوان در هـر زمانـی از ایـن الگـو بـرای بازنمایـی شـرایط زندگـی جامعـه اسـتفاده نمـود و در واقـع بن‌مایـه ایـن آییـن را اسـاس پـردازش داسـتان‌های جدیـد تلقـی نمـود و یـا حتـی بـا تکنیک‌هـای دیگـر عروسـکی، شـخصیت‌هایی را بـا عنـوان و ویژگی‌هـای کتراگیشـه سـاخت کـه در عیـن حـال عنصـر سـازندهٔ آنهـا قاشـق نیسـت. در کاربـرد تلویزیونـی کتراگیشـه، اشـعار بایـد توسـط شـخص یـا اشـخاصی در فرآینـد داسـتان خوانده‌شـود و یـا ماننـد مـوارد دیگـر به‌عنـوان موسـیقی متـن یـا تیتـراژ مـورد اسـتفاده قرارگیـرد.

مطابـق آنچـه از اسـناد کانـون پـرورش فکـری کـودکان و نوجوانـان اخذشده‌اسـت، وجـه تسـمیه عروسـک وَیل(وَیـو)آن اسـت کـه در گویـش بومـی و محلـی تالـش مـردم عروسـک را وَیـل می‌نامنـد. امـا براسـاس آنچـه پژوهشـگر در یافته‌هـا به‌دسـت‌آورده، تلفـظ ایـن واژه در گویـش تالشـی «وَیـو» اسـت. مـادران تالـش ایـن عروسـک‌های بومـی را بـا اسـتفاده از یـک چـوب بـه شـکل چلیپـا می‌سـازند و آن را بـا تکه‌هـای پارچـه

می‌پوشانند. یا اسکلت آن را با تکه‌های پارچه تهیه‌می‌کنند و سپس برای آن صورت ساخته و لباس‌های محلی تالشی بر تن عروسک می‌کنند. نکتهٔ قابل ذکر در خصوص این عروسک آن است که هیچ اطلاعاتی مضاف بر موارد فوق در منابع و مشاهدات یافت نشد. از آنجا که ویو یک عروسک-بازیچه است و شیوهٔ ساخت نمایشی ندارد و اطلاعاتی هم در مورد داستان یا روایت خاصی مربوط به این عروسک در دست نیست، به نظر می‌رسد باید به استفاده از ارتباط میان این عروسک و خاستگاهش، یعنی تالش، و این حقیقت که مادران تالشی ویو را برای بازی کودکان می‌سازند و بر آن لباس محلی می‌پوشانند بسنده کنیم. این عروسک که همدم بازی کودکان است می‌تواند در قالب عروسک دستکشی ساده یا ماپت با بهره‌گیری از لباس‌های محلی ساخته و در نمایش عروسکی تلویزیونی، در جایگاه بازیگر مکمل در کنار نقش کودکان ظاهر شود.

تصویر ۵ - عروسک ویو

(منبع: فرهنگ عروسک‌ها و نمایش‌های آیینی و سنتی ایران)

جدول شماره ۱- دسته‌بندی آیینی عروسک‌ها (منبع: نگارنده)

ردیف	نام آیین	دسته‌بندی آیینی	نوع عروسک		منبع	موارد استفاده در تلویزیون
۱	آهوچره	پیش بهاری	تن‌پوش	میله‌ای	فرهنگ عروسک‌ها و نمایش‌های عروسکی آیینی و سنتی ایران (پوپک عظیم‌پور)	طراحی کاراکتر طراحی و ساخت عروسک داستان شعر و موسیقی

۲	رابرچره	پیش‌بهاری	تن‌پوش	-	جشن‌ها و آداب و معتقدات زمستان (انجوی شیرازی) فرهنگ عروسک‌ها و نمایش‌های عروسکی آیینی و سنتی ایران (پوپک عظیم‌پور)	طراحی کاراکتر طراحی و ساخت عروسک داستان شعر و موسیقی
۳	عروس گولی	پیش بهاری	تن‌پوش		چند چهره کلیدی در عناصر گاه شماری ایرانی (انا کراسنوولسکا) فرهنگ عروسک‌ها و نمایش‌های عروسکی آیینی و سنتی ایران (پوپک عظیم‌پور)	طراحی کاراکتر طراحی و ساخت عروسک داستان شعر و موسیقی
۴	کتراگیشه بری	آفتاب‌خواهی و باران‌خواهی	عروسک قاشقی		گیله وا- «کتره گیشه: مراسم سنتی جهت بندآمدن باران (عیسی خاتمی) فرهنگ عروسک‌ها و نمایش‌های عروسکی آیینی و سنتی ایران (پوپک عظیم‌پور)	طراحی کاراکتر طراحی و ساخت عروسک داستان شعر و موسیقی
۵	این عروسک آیینی نیست	-	عروسک- بازیچه		فرهنگ عروسک‌ها و نمایش‌های عروسکی آیینی و سنتی ایران (پوپک عظیم‌پور) اسناد کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان – گیلان- تالش	طراحی کاراکتر

نتیجه‌گیری

با توجه به یافته‌های پژوهش، می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که امکانات و فرصت‌هایی که عروسک‌های بومی گیلان در اختیار برنامه‌سازان تلویزیون قرار می‌دهند شامل ابعاد مختلف هنری و رسانه‌ای است. آیین‌های نمایشی مورد بررسی، یعنی آیین‌های آفتاب‌خواهی، باران‌خواهی و پیش‌بهاری، هر یک به تنهایی دست‌مایه‌ای برای طراحی و نگارش آثار نمایشی هستند. نبرد میان کهنه و نو و

نیروی پیر و نیروی جوان درآیین‌های پیش‌بهاری، اساس کشمکش‌هایی است که داستان‌های بسیاری برپایهٔ آن شکل می‌گیرد.آیین‌های باران‌خواهی و آفتاب‌خواهی نیز که گردهم‌آیی جمعی و گروهی مردم است برای طلب باران و آفتاب، دیگر قابلیت داستانی و نمایشی است که در آن کنش و تعلیق یافت می‌شود. چنین رویدادهایی می‌تواند اساس طرح‌ریزی بسیاری از داستان‌های مرتبط با فضای بومی مورد نظر باشد. گونهٔ موسیقایی یا موزیکال یکی از گونه‌های محبوب در نمایش‌های صحنه‌ای و برنامه‌های تلویزیونی عروسکی است. اشعار به کار رفته در تمامی آیین‌های ذکرشده، یعنی کتراگیشه‌بری، آهوچره، رابرچره و عروس‌گولی و وجه موسیقایی اجرای آیین‌ها به راحتی آن‌ها را به نمایش‌های موزیکال عروسکی نزدیک می‌کند. روایت‌ها و گفت‌وگوها در نمایش‌های موزیکال عروسکی می‌تواند برگرفته از اشعار مربوط به این آیین‌ها باشد. عروسک‌های بومی گیلان با تمام ویژگی‌هایی که از آن‌ها یاد شد، در دسته‌های گوناگون عروسکی از میله‌ای تا تن‌پوش قرار می‌گیرند؛ اما تمام این گونه‌ها قابل تبدیل به یکدیگر هستند. لذا عروسک ویو- مانند سایر عروسک‌های این پژوهش- نیز می‌تواند دستمایه طراحی انواع عروسک‌های تلویزیونی باشد. برنامه‌های عروسکی تلویزیونی در استودیوهای مختلف و یا در فضای باز و محیط‌های طبیعی و شهری قابل طراحی و ساخت هستند. از انیمیشن‌های عروسکی یا استاپ‌موشن تا نمایشی از عروسک‌های دستکشی فک‌زن و ... که عروسک‌های بومی گیلان هم قابلیت قرارگیری در تمامی این دسته‌ها را دارند. مانند عروسک کتراگیشه که نوعی عروسک میله‌ای به نظر می‌رسد و می‌تواند به همان شکل وارد نمایش‌ها شود و یا اینکه به‌صورت استاپ‌موشن، نمایشی شود. یا تن‌پوش‌های عروس‌گولی که هم می‌توانند به شکل تن‌پوش‌های کامل ارائه شوند و هم این‌که به لایه‌ای از انتزاع بیشتر برده شوند و تعبیری شاعرانه از نیروهای پیر و جوان ارائه دهند.

پیشنهادها

با توجه به پژوهش حاضر، همه عروسک‌های بومی که کمتر از آنها در نمایش‌های تلویزیونی استفاده‌شده است، می‌توانند سوژه‌های جذاب و تأثیرگذاری در مقابل دوربین تلویزیون باشند. پیشنهاد می‌شود ضمن بررسی جزییات مربوط به عروسک‌های بومی گیلان و مناسب‌سازی آنها برای رسانه تلویزیون، عروسک‌های

بومی تمام نقاط کشور که پیش از این در منابع پژوهشی دیگر جمع‌آوری شده‌اند مورد بررسی قرار گیرند و برای همه آنها ساز و کار بهره‌برداری رسانه‌ای تعریف شود.

فهرست منابع

برد، بیل (۱۳۸۱). *هنر عروسکی*، (مترجم: جواد ذوالفقاری)، تهران: جهاد دانشگاهی.

بل، جان (۱۳۹۶). *عروسک، ماسک و اشیای نمایشی*، (مترجم: مارال کریمی، آرش فرزاد، عاطفه احمدی، کیوان سررشته، مریم هوشیار)، تهران: بیدگل.

تیلیس، استیو (۱۳۹۳). *زیباشناسی عروسک*، (مترجم: پوپک عظیم‌پور)، تهران: قطره.

خاتمی، عیسی (۱۳۷۲). کتره‌گیشه؛ مراسم سنتی جهت بندآمدن باران، *گیله‌وا*،۲(۱۴)، ۲۵.

عظیم‌پور، پوپک (۱۳۸۹). *فرهنگ عروسک‌ها و نمایش‌های آیینی و سنتی ایران*، تهران: انتشارات نمایش.

کراسنوولسکا، آنا (۱۳۸۲). *چند چهرهٔ کلیدی در اساطیر گاه‌شماری ایران* (مترجم: ژاله متحدین)، تهران: نشر ورجاوند.

کومنیز، لورنس؛ و لانسون، مارک (۱۳۸۷). *زبان عروسک* (مترجم: شیوا مسعودی)، تهران: انتشارات نمایش.

گلستانی عراقی، علیرضا (۱۳۸۳). *تأثیر رنگ در شخصیت‌پردازی نمایش‌های عروسکی تلویزیونی برای کودکان ۵ تا ۷ سال*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، گروه تلویزیون، دانشکدهٔ تولید رادیو و تلویزیون، دانشگاه صداوسیما.

لطفی، غلامحسین (۱۳۹۶). *تئاتر تلویزیونی در ایران*، تهران: سروش.

محمدپور، احمد (۱۳۹۷). *ضد روش: زمینه‌های فلسفی و رویه‌های عملی در روش‌شناسی کیفی*، (ویرایش۲). تهران: لوگوس.