نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی • دوره ۲۳، شماره ۱، بهار ۱۳۹۷

جست‌وجوی هویت عروسک از منظر فلسفی*

مرضیه اشرفیان[**۱]، شیوا مسعودی[۲]**

۱. کارشناس‌ارشد نمایش عروسکی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
۲. استادیار دانشکدهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۹/۱۴، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۲۴)

چکیده

حضور گستردهٔ عروسک در همهٔ اعصار- از پیدایش بشر گرفته تا دنیای پست‌مدرن امروزی- می‌تواند گواه وجود عروسک به‌منزلهٔ هویتی مستقل باشد. اما این ادعا برمبنای پرداختن به عروسک با رویکرد درزمانی است و به‌نظر می‌رسد مطالعات کافی در زمینهٔ بررسی ابعاد هویتی آن با رویکرد هم‌زمانی وجود ندارد. همچنین، گاهی مرز میان اشیای صحنه، عروسک، و بازیگر در اجرا به حدی کم‌رنگ می‌شود که به‌سختی می‌توان عروسک را از آنان تفکیک کرد و به‌نظر می‌رسد استقلال هویتی او در سایه‌ای از تردید قرار دارد. هدف از مطالعهٔ حاضر اثبات وجود عروسک به‌منزلهٔ هویتی مستقل است. روش تحقیق توصیفی، تحلیلی، و تطبیقی است و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای. در این شیوه- با درنظرگرفتن معانی هویت و با نگاهی به مسیری که فلاسفه (به‌ویژه ملاصدرا) در جهت احراز هویت موجودات استفاده می‌کنند و تطبیق این روش‌ها با عروسک- وجوه خارجی، ذهنی، و رفتاری هویت عروسک تعیین می‌شود. سپس، به تحلیل و بررسی تشابهات و تمایزات این وجوه با اشیای صحنه و بازیگران پرداخته می‌شود. نتایج تحقیق بیانگر اثبات عروسک به‌منزلهٔ هویتی مستقل است. در این مطالعه الگویی متمرکز برای تشخیص هویت همهٔ انواع عروسک ارائه شده است.

واژه‌های کلیدی: عروسک، مفهوم عروسک، وجود خارجی، وجود ذهنی، هویت.

* این مطالعه مستخرج از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نگارندهٔ اول است با عنوان «بررسی امکانات سایبورگ در گسترش مرزهای معنایی عروسک» به راهنمایی نگارندهٔ دوم این مطالعه.

** نویسندهٔ مسئول: تلفن: ۰۹۱۳۲۶۶۹۵۱۲، نمابر: ۰۳۱-۳۶۲۴۰۴۳۱، E-mail: mrz.ashrafian@gmail.com.

مقدمه

در مسیر شناخت چیستی عروسک[1] پیشینه‌های تاریخی بسیاری برای آن گفته شده است، از حضورش در عصر دیرینه‌سنگی در قالب پیکرک‌های زنانه تا حضورش در دنیای امروزی به هیئت ربات و سایبورگ[2]. به‌نوعی می‌توان گفت عروسک‌ها از آغاز خلقت انسان با او بوده و در هر برهه‌ای از تاریخ، متناسب با شرایط اجتماعی آن زمان، او را همراهی کرده‌اند. همهٔ این‌ها می‌تواند شاهدی باشد بر امکان استعدادی عروسک به‌منزلهٔ هویتی مستقل. درواقع، با درنظرگرفتن همهٔ اَشکال آن در طول تاریخ، می‌توان ادعا کرد که عروسک حامل ذهنیتی است که هر بار به شکلی عینیت می‌یابد. اما این گفته خود نیازمندِ اثبات است و باید اذعان کرد، به‌جز شواهد تاریخی، الگوی مشخصی برای پی‌بردن به این هویت موجود به‌عنوان عروسک نیست. این موضوع در خلال اجراهایی که در آن مرز بین اشیای صحنه، عروسک، و بازیگر کم‌رنگ می‌شود بیشتر نمود می‌یابد. اجراهایی که نمی‌توان آن‌ها را به‌راحتی در یکی از دو دسته تئاتر عروسکی و تئاتر زنده قرار داد. هرچند هنر معاصر بر ازبین‌رفتن همهٔ مرزهای موجود در عرصه‌های مختلف هنری تأکید می‌کند و منحصرکردن یک اثر هنری به حوزه‌ای خاص در تعاریف دنیای پست‌مدرن‌شدهٔ امروزی نمی‌گنجد، دست‌یابی به الگویی واحد امکان تشخیص و تعیین هویت عروسکی را بیشتر می‌کند. آرای فلاسفه اولین و مشخص‌ترین روش در تعیین هویت موجودات است؛ مقایسهٔ ویژگی‌های عروسک با آن‌ها می‌تواند ابعاد هویتی عروسک را مشخص کند. در این مطالعه، نگارندگان می‌کوشند، با اتکا به آرای فلاسفه، به‌ویژه ملاصدرا، در زمینهٔ تعیین هویت موجودات، ضمن اثبات هویت مستقل عروسک، به الگویی مشخص برای پی‌بردن به هویت و چیستی همهٔ انواع عروسک دست یابند؛ الگویی که هنگام بحث در پدیدارشناسی هنرهای اجرایی و دسته‌بندی آن‌ها به دو گونهٔ عروسکی و غیرعروسکی راهگشا باشد. در این راه درنظرگرفتن عروسک به‌منزلهٔ عنصری که دارای ماهیت و بودن ویژه‌ای است نخستین قدم برای هویت‌یابی آن است.

درآمدی بر شناخت هویت عروسک

کلمهٔ هویت در *فرهنگ عمید* به معنی «حقیقت شیء یا شخص» است که مشتمل بر صفات جوهری او باشد. در *فرهنگ فارسی* معین نیز هویت این‌گونه تعریف شده است: ۱. ذات باری‌تعالی؛ ۲. هستی، وجود؛ ۳. آنچه موجب شناسایی شخص باشد. و سپس توضیح داده شده که هویت عبارت از حقیقت جزئیه است؛ یعنی هرگاه ماهیت با تشخّص لحاظ و اعتبار شود هویت گویند و گاه هویت به معنای وجود خارجی است و مراد تشخیص است و هویت گاه به ذات و گاه به عرض است (معین، ۱۳۸۷: ذیل «هویت»). معین ماهیت را چیستی، حقیقت، و ذات تعریف می‌کند (همان). دهخدا نیز هویت را به معنای تشخّص دانسته است. بنابراین، در فرهنگ لغت‌های فارسی، همان طور که آشکار است، هویت بیشتر به معنای چیزی است که باعث شناسایی شخص از دیگران می‌شود. «این واژه در اصطلاح علمی به معنای چیستی‌شناسی یا کیستی‌شناسی است» (بیدهندی و نوروزی، ۱۳۹۰: ۵۱).

ملاصدرا در جلد دوم کتاب *اسفار اربعه* بیان می‌کند که هویت دووطنی است: ذهن و خارج. ایران‌دوست در مقالهٔ «هویت از نگاه فیلسوفان» این جمله را این‌گونه تفسیر می‌کند: «در فلسفهٔ اسلامی این نکته اثبات شده که برای هر هویت دو موطن وجود دارد: یکی در ذهن و دیگری در خارج. آنچه در ذهن تحقق پیدا می‌کند تصویری از ماهیت خارجی است. درواقع، همان ماهیت در مرحلهٔ ذهن وجود دیگری پیدا کرده است. ما هر گاه سنگ، یا عدد، یا خط و ... را تصور می‌کنیم واقعاً در ذهن ما سنگ، عدد، خط و ... وجود پیدا می‌کند؛ ولی نحوهٔ وجود سنگ ذهنی با نحوهٔ وجود سنگ خارجی فرق دارد. بی‌تردید، وجود ذهنی وجود جداگانه‌ای دارد و غیر از وجود خارجی است؛ زیرا قطعاً وجود خارجی به ذهن ما منتقل نمی‌شود» (ایران‌دوست، ۱۳۸۷: ۱۹).

اساس تعریف عروسک در این تحقیق نیز بر همین مبناست. ماهیت فیزیکی عروسک و تصویر نهایی‌ای که از آن در ذهن مخاطب نقش می‌بندد دو وجود جداگانه‌اند که دو موطن اصلی هویت عروسک را تشکیل می‌دهند. بنابراین، در تطبیق عروسک با این الگو، شکل و فرم عروسک وجه بیرونی یا وجود خارجی آن است و تصور ذهنی ما از عروسک وجه درونی یا وجود ذهنی آن است. همان طور که گفته شد، هیچ گاه وجود خارجی به ذهن منتقل نمی‌شود، بلکه فقط مفهومی از آن در ذهن شکل می‌گیرد. «اکثر فیلسوفان در صدد بیان این مطلب بوده‌اند که وجودهای ذهنی خودِ ماهیت‌ها نیستند، بلکه مفهومی از آن‌ها هستند» (فیاضی، ۱۳۸۶: ۱۴). درنتیجه، می‌توان گفت که این وجود ذهنی باعث درک و فهم ما از شیء می‌شود. پس می‌توان وجود ذهنی عروسک را هم‌سنگ با مفهوم آن دانست. این مفهوم از طریق عملکرد عروسک در ذهن مخاطب نقش می‌بندد. بنابراین، در این میان رفتار عروسک نیز اهمیت می‌یابد؛ زیرا موجب فهم و درک ما از عروسک می‌شود. پس می‌توان رفتار عروسک را واسط بین شکل آن و مفهوم متبادرشده از آن دانست. همچنین، شایان توجه است که این رفتار بخشی از

هویت عروسک را تشکیل می‌دهد. همان طور در فرایند هویت‌یابی افراد گفته آمده است: «هر فرد برای تأمین نیازهای خود نوعی از رفتار را مؤثر می‌یابد؛ این رفتار به صورت خصیصه و رفتار خاص در او نمود پیدا می‌کند. خصیصه‌ها و رفتارهای ویژه شخصیت منحصربه‌فرد هر شخص را تشکیل می‌دهد و در نقش‌های مختلف بروز می‌کند» (بیدهندی و نوروزی، ۱۳۹۰: ۵۲). پس در تطبیق این بخش از روند هویت‌یابی انسان بر عروسک باید اذعان کرد که در جهان اشیا نیز رفتار منحصربه‌فرد شیء بخش مهمی از هویت آن را تشکیل می‌دهد؛ خواه این رفتار در جوهر شیء باشد خواه از بیرون بر آن اعمال شود. مثلاً، می‌توان به آهنربا اشاره کرد که واکنش یا به‌نوعی رفتار آن در مقابل آهن یا آهنرباهای ضعیف‌تر از خودش جذب‌کنندگی است. در همین راستا، رفتار شیء آهنی، بنا به نیرو یا رفتار جوهری آهنربا، که از بیرون بر آن اعمال می‌شود، جذب‌شوندگی است. طرز رفتار آهنربا در مقابل اشیای دیگر خصیصهٔ مهمی از آن است که بخش اصلی هویت آن را تشکیل می‌دهد. عروسک نیز، به‌منزلهٔ یک شیء، از این قاعده مستثنا نیست. درنتیجه، برای بررسی هویت عروسک می‌توان آن را از سه منظر شکل، رفتار، و مفهوم بررسی کرد.

اما ذکر این نکته لازم است که تقسیم هویت به دو موطن و بررسی آن از سه منظر یادشده به معنای چندپارگی آن نیست. «صور ماهوی در هر دو موطن از وجود خارجی و ذهنی دارای وحدت هستند؛ به این معنی که اختلاف آثار که به تفاوت مراتب وجود خارجی و ذهنی و درنتیجه به تفاوت علل وجودات خارجی و وجودات ذهنی بازمی‌گردد هیچ‌گاه موجب اختلاف ماهیاتی که به این دو وجود موجودند نمی‌شود» (گلی ملک‌آبادی، ۱۳۸۸: ۲۰۴). یعنی تصویر وجود خارجی و وجود ذهنی بر یکدیگر منطبق‌اند و، علاوه بر تفاوت‌های هستی‌شناختی‌شان، زیر لوای هویتی مستقل، هر دو مختص به یک ذات‌اند.

اصولاً برای دست‌یابی به هویت موجودات به بررسی تمایز آن‌ها با دیگر موجودات و شباهت آن‌ها با دستهٔ خود می‌پردازند. «دو معنای اصلی هویت تمایز و تشابه مطلق است» (جنکینز، ۱۳۹۱: ۵). بنابراین، کلمهٔ هویت در اصطلاح میان اشیا و افراد دو نسبت محتمل را برقرار می‌کند: از یک طرف شباهت و از طرف دیگر تفاوت. در ادامه سعی می‌شود، ضمن تعریف هریک از سه وجه هویتی عروسک ــ یعنی شکل که نمایندهٔ وجود خارجی آن است؛ رفتار که باعث تفاوت بین وجود ذهنی شیء و وجود ذهنی عروسک می‌شود؛ و مفهوم عروسک که همان وجود ذهنی عروسک در ذهن مخاطب است ــ به بررسی تمایزات و تشابهات آن‌ها با موجوداتِ دیگر پرداخته شود.

فرم و شکل عروسک

امروزه هرچند مردم از استعارهٔ عروسک در اشعار و داستان‌ها و حتی گفتار روزمره استفاده می‌کنند، بیشترین کاربرد حقیقی عروسک متعلق به عرصهٔ هنرهای نمایشی است. دربارهٔ فرم و شکل عروسک نظریه‌های بسیاری بیان شده است. بیشتر مردم بر آن‌اند که عروسکِ نمایشی فقط ساختهٔ دست انسان است، اما به شکل موجودات زنده اعم از حیوانات یا انسان است و آنچه آن را از دیگر اشکال جدا می‌کند قابلیت‌های حرکت‌دهی آن و کنترل آن است. تعریف یادشده خیلی از اشکال عروسک را پوشش نمی‌دهد؛ از جمله استفاده از اشیای حقیقی در صحنهٔ تئاتر به‌مثابهٔ عروسک. همچنین، وجه تمایز عروسک با دیگر اشیای صحنه‌ای جای تأمل و دقت بیشتری را می‌طلبد که لزوم هویت‌شناسی این واژه از دیدگاه هنرمندان این رشته را تقویت می‌کند.

بیل برد[۳]، از استادان معروف امریکایی نمایش عروسکی در قرن بیستم، عروسک را این‌گونه تعریف می‌کند: «پیکره‌ای بی‌جان است که به کوشش انسان ساخته می‌شود تا در مقابل تماشاگر به حرکت درآید» (برد، ۱۳۸۱: ۱۱). برد از عروسک با عنوان پیکره یاد می‌کند؛ این کلمه عرصه را برای تجلی هر شیء در هیئت عروسک باز می‌کند؛ اما توضیحی که برد در ادامهٔ پیکره می‌دهد آن را از لحاظ فرم و شکل محدود می‌کند. برد از کلمهٔ «بی‌جان» استفاده می‌کند. کاربرد این کلمه می‌تواند تأکیدی بر این قضیه باشد که قرار است در مقابل چشم تماشاگر جان بگیرد؛ اما از طرفی باعث نادیده‌گرفتن عروسک‌هایی می‌شود که ماهیت اصلی‌شان شیء بی‌جان نیست. در عرصهٔ وسیع هنر عروسکی، با عروسک‌هایی مواجه می‌شویم که با تلفیق بخشی از بدن انسان و شیء ساخته می‌شوند یا حتی فقط بخش‌هایی از بدن انسان‌اند که ترکیب قرارگرفتنشان در کنار یکدیگر و نوع حرکتشان فراتر از کارکرد آن‌ها در بدن است و به‌خوبی از پس نقش یک شخصیت صحنه‌ای برمی‌آیند. مثال‌هایی از این نوع اجراهایی است که در آن ابراتسف[۴] دستانش را به طریقی به‌کار می‌گرفت که در کل عروسک انگاشته می‌شد یا کمپانی تئاتر هوگو و اینس[۵] که بیشتر اجراهایشان مبتنی‌بر استفاده از اعضای بدن به‌مثابهٔ عروسک است. بنابراین، در این زمینه «نمی‌توانیم از جان‌بخشیدن به یک شیء بی‌جان استفاده کنیم؛ چرا که از قبل زنده بوده است. در این حالت یک شیء جان‌دار است که تغییر شکل و مفهوم جدیدی یافته است» (ابراتسف، ۱۳۸۲: ۳۴۵). درواقع، اگر عضو زنده مثلاً دست در طی اجرا طوری به‌نظر برسد که گویی از بازیگر جداست و زندگی مستقل خود را دارد عروسک تلقی می‌شود و این امکانی است که نظام نشانه‌ای طراحی عروسک در

اختیار می‌گذارد. «امکانات ذاتی نظام نشانه‌ای طراحی عروسک از بی‌جان‌بودن فراتر می‌روند. عروسک تنها در ادراک تماشاگران است که یک شیء است» (تیلیس، ۱۳۹۳: ۴۹). بنابراین، زنده‌بودن یا نبودن شیء اولیه برای ایجاد عروسک نمی‌تواند وجه تمایز عروسک‌ها با دیگر موجودات یا وجه تشابه آن‌ها با هم باشد؛ زیرا عروسک از هر دو جهان بی‌جان و جان‌دار موجودیت می‌یابد. به پیشنهاد استیو تیلیس[۶]، در این تحقیق واژهٔ شیء فقط مختص به اشیای بی‌جان نیست، بلکه به این اشاره می‌کند که آن ابژه در ذهن تماشاگر قبل از هر چیز ماهیتی بی‌جان یابد. همچنین، محدودیت بعدی تعریف برد تأکیدی است بر ساخته‌شدن عروسک به دست انسان به قصد اجرای نمایش. معنای استنباط‌شده از تعریف برد این است که فقط اشیائی می‌توانند عروسک باشند که به همین هدف ساخته شده‌اند. این محدودیت عروسک‌بودن را از اشیائی که عملکرد اصلی‌شان چیز دیگری است سلب می‌کند. «من در پاریس اجرایی دیدم که اجرای عروسکی خوانده می‌شود هرچند که عروسکی هم در آن نبود، چون هر چیزی اعم از دستکش، توپ، چتر، و اشیای بی‌مصرف وظیفهٔ یک عروسک را در دستان بازی‌دهنده انجام می‌داد. این عروسک- دستکش‌ها، عروسک- توپ‌ها، عروسک- چترها به عروسک- عنکبوت‌ها، عروسک- ماهی‌ها، و عروسک- انسان‌ها تبدیل می‌شدند» (ابراتسف، ۱۳۸۲: ۳۵۰). از دیدگاه سنتی، عروسک‌ها از نظر فرمی و بر اساس سیستم حرکت‌دهی‌شان به دسته‌های نخی، میله‌ای، دستکشی، و ... تقسیم می‌شوند. اما عروسکی مانند چتر در اجرای یادشده حتی اگر توسط دسته‌اش و از پایین هدایت شود، جزو دستهٔ عروسک‌های میله‌ای قرار نمی‌گیرد، زیرا به منظور حفاظت در برابر باران ساخته شده است. هرچند چتر، عروسکی غیرنمایشی است، نمی‌توان منکر این شد که یک عروسک است؛ زیرا عملکرد نمایش عروسکی را نیز دارد. بنابراین، با توجه به استفاده‌های نمایشی از اشیا در تئاتر عروسکی، نمی‌توان واژهٔ عروسک را فقط به عروسک‌های نمایشی (نخی، میله‌ای، و ...) اطلاق کرد. در این بخش به لحاظ شکلی ایرادی که می‌توان از تعریف برد گرفت این است که این تعریف از عروسک فقط مختص عروسک‌های نمایشی است و همهٔ انواع آن را در بر نمی‌گیرد.

به کاربردِ اشیای غیرنمایشی به‌مثابهٔ کاراکتر صحنه‌ای، در تئاتری که انسان مرکز ثقل آن است، تئاتر اشیا نیز می‌گویند. اما رومن پاسکا[۷] تعریفی از تئاتر اشیا به‌دست می‌دهد که آن را برابر با تئاتر عروسکی می‌کند. «در تئاتر اشیا، عروسک‌شدن تنها یک مفهوم و امکان است، اما شیء قبل از هر چیز دیگری یک عروسک مجازی است. به همین دلیل است که تئاتر اشیا تئاتر عروسکی است» (کومینز و لونسون، ۱۳۸۷: ۱۰۵). کومینز عروسک‌شدن را در تئاتر اشیا یک امکان می‌نامد؛ به این معنا که در تئاتر اشیا هر شیئی این امکان را دارد که به عروسک تبدیل شود؛ فقط کافی است که اعمال رفتار در جهت عروسک‌شدن بر آن اعمال شود. همچنین، کاربرد اصطلاح عروسک مجازی در اینجا بیانگر استعداد بالقوهٔ اشیا برای عروسک‌شدن است و پاسکا این استعداد را در همهٔ اشیا می‌بیند. این درواقع اثبات‌کنندهٔ وجود عروسک به‌منزلهٔ هویتی مستقل نیز هست. «ملاصدرا در جلد دوم کتاب *اسفار* می‌گوید: هویت یک امر امکانی است. بنابراین، هر هویتی در این عالم بخواهد وجود داشته باشد باید قبلاً استعداد و مادهٔ خاصی برای این هویت وجود داشته باشد» (ایران‌دوست، ۱۳۸۷: ۱۹). با توجه به این مسئله، می‌توان نتیجه گرفت که هر چیزی و هر شیئی می‌تواند عروسک باشد. به‌نوعی عروسک کمال‌یافتهٔ شیء است. «پیتر مولنار گال[۸] می‌گوید: هر چیزی همان است که هست به علاوهٔ یک چیز دیگر: به طور هم‌زمان یک شیء آشنا و یک شیء مسخ‌شده. در صحنهٔ نمایش عروسکی یک پرِ گردگیری ممکن است نماد شاهزاده پریان پُرافتخار باشد؛ اما نباید فراموش کنیم که همچنان پر گردگیری باقی می‌ماند» (تیلیس، ۱۳۹۳: ۱۱۷). پس، بنابر الگوی هویت‌یابی یادشده در ابتدای بخش، به این پرسش می‌رسیم که وجه تمایز شکلی عروسک‌ها با دیگر اشیا چیست؟ درنتیجه، بررسی آنچه شیء را به عروسک تبدیل می‌کند ضروری به‌نظر می‌رسد. «پاسکا می‌گوید: عروسک خارج از اجرا همچون ماهی خارج از آب یک شیء مرده است و تنها انرژی نهفته دارد. بنابراین، عروسکی‌شدن شیء به وسیلهٔ استفاده از آن توسط بازی‌دهنده انجام می‌گیرد که همواره تجدیدپذیر است؛ اما نه با یک کیفیت ثابت» (یورکفسکی، ۱۳۹۳: ۱۵۰). انرژی نهفته در شیء خارج از اجرا همان استعداد بالقوهٔ عروسک‌شدن همهٔ موجودات است. با توجه به این مسئله، می‌توان گفت که بازی تئاتری است که این استعداد را بالفعل می‌کند و عروسک را از دیگر اشیایی که انسان ساخته است جدا می‌کند.

تیلیس در کتاب خود از سه نوع نظام نشانه‌ای برای موجودیت عروسک نام می‌برد: طراحی؛ حرکت؛ و سخن. نظام نشانه‌ای طراحی بیشتر به فیزیک عروسک مربوط می‌شود و، همان طور که گفته شد، عرصه را برای استفاده از موجود جان‌دار و بی‌جان برای عروسک‌شدگی باز می‌گذارد. همچنین، گستردگی موجود در این نظام محدودیتی برای استفاده از نشانه‌های ظاهری زندگی در عروسک ایجاد نمی‌کند. مثلاً یک عروسک می‌تواند چشمانی تا حد ممکن نزدیک به واقعیت داشته باشد یا فقط دو دکمه تداعیگر چشمانش شود یا اینکه اصلاً چشمی نداشته باشد. «درواقع، کیفیت و کمیت نشانه‌های ظاهری، بسته به اینکه مثل زندگی واقعی هستند یا اینکه چنان

تغییر یافته‌اند که دیگر شباهتی به واقعیت ندارند، عروسک را در طیفی از تقلید، سبک‌پردازانه، و مفهومی قرار می‌دهد» (تیلیس، ۱۳۹۳: ۲۱۳). نظام طراحی عروسک می‌تواند شکل و ظاهر یا وجود خارجی را تغییر دهد؛ اما اصل وجود شیء همواره بدون تغییر باقی می‌ماند و مخاطب آن را درک می‌کند. «در فلسفهٔ ملاصدرا تعیّن شیء بیرون از وجود شیء نیست، در عین حال، عین وجود شیء هم نیست، چون تعیّن‌ها عوض می‌شوند، ولی خود شیء هست. مثلاً اگر جسم نرمی مثل شمع شکل‌ها و تعیّن‌های مختلف پیدا کند، یک چیز است که تعیّن‌های مختلف پیدا کرده است» (اکبریان، ۱۳۸۶: ۶۰). منظور از تعیّن وجود خارجی است. درواقع، عروسک به‌نوعی تعیّن خاصی از شیء است؛ شکلی از وجود خارجی آن. یعنی حتی اگر شکل شیء بر اساس نظام طراحی عروسک دچار تغییر شود، اصل وجودش به‌منزلهٔ شیء اولیه تغییر نخواهد کرد.

در پاسخ به سؤال مطرح‌شده در رابطه با تمایز شکلی عروسک با دیگر موجودات، می‌توان گفت که هرچند کاربرد نشانه‌های انتزاعی نظام طراحی مفهوم برداشت‌شده از عروسک را متفاوت می‌کند، در مقیاس کلی‌تر باید اذعان کرد که چیستی عروسک‌بودنش را تحت تأثیر قرار نمی‌دهد. درواقع، عروسک هیچ‌گونه محدودیت شکلی ندارد، زیرا هر چیزی در دنیا وجود دارد و قابل دیده‌شدن بر صحنه است، اعم از جان‌دار و بی‌جان. همچنین آنچه انسان فقط تصویرش را در خیالات خود می‌بیند و اقدام به عینی‌کردن این خیال می‌کند می‌تواند با اتکا به نظام نشانه‌ای طراحی عروسک باشد. زیرا این نظام گسترده امکان عروسک‌شدن را به شیئی می‌دهد، بنابراین، پیداکردن الگوی تشابه و تمایز شکلی برای پی‌بردن به هویت عروسک‌ها در بین موجودات امکان‌پذیر نیست. مثلاً، یک پر گردگیری با دست انسان هیچ شباهتی ندارد؛ اما هر دوی آن‌ها این امکان را دارند که در صحنه به‌منزلهٔ یک عروسک تعیین هویت شوند. پس از تعیین هویت به‌منزلهٔ عروسک می‌توان آن‌ها را از منظر شکلی دسته‌بندی کرد که خود مجالی دیگر می‌طلبد.

با توجه به آنچه گفته شد، کارکرد رفتاری ابژه است که باعث متبادرشدن مفهوم عروسک به ذهن می‌شود و درواقع آن را به عروسک تبدیل می‌کند. پس برای درک هویت عروسک باید به بررسی تمایزات و تشابهات رفتاری آن پرداخت.

رفتار عروسک

در بخش پیشین بیان شد که خصیصه‌های رفتاری بخشی از هویت را تشکیل می‌دهد، بنابراین، در فرایند هویت‌یابی باید درنظر گرفته شوند. همچنین، گفته شد که پیداکردن تمایز و تفاوت در وجه بیرونی عروسک با دیگر اشیا، اعم از جان‌دار و بی‌جان، امکان‌پذیر نیست و آنچه هویت عروسک را به‌منزلهٔ موجودیتی مستقل اثبات می‌کند بازی صحنه‌ای آن است. در این پژوهش این بازی صحنه‌ای رفتار عروسک نامیده می‌شود. درواقع، این رفتار ابژه است که باعث می‌شود آن ابژه در هیئت عروسک برای مخاطب معنا یابد. رفتار عروسک واسطه‌ای بین وجود خارجی و وجود ذهنی آن است؛ یعنی حد واسطی بین شکل و فیزیک آن با معنا و مفهومی است که در ذهن انسان نقش می‌بندد. بنابراین، برخی از تعاریف در این بخش هم با فیزیک عروسک و هم با مفهوم آن هم‌پوشانی دارد.

در زمینهٔ نظام‌های نشانه‌ای که برای موجودیت عروسک در بخش قبل نام برده شد، نظام نشانه‌ای طراحی بیشتر به فیزیک عروسک مربوط می‌شود که به آن پرداختیم؛ هرچند که طراحی می‌تواند دربرگیرندهٔ رفتار عروسک نیز باشد. اما نظام نشانه‌ای حرکت و سخن به طور ویژه به رفتار عروسک مربوط می‌شود و از آنجا که در بیشتر تعریف‌های موجود از واژهٔ عروسک، از جمله تعریف برد، به حرکت‌کردن شیء در صحنه اشاره شده است، می‌توان از آن به‌منزلهٔ یکی از ویژگی‌های رفتاری عروسک یاد کرد. اما هر حرکتی شیءِ بی‌جان در صحنهٔ تئاتر را به عروسک تبدیل نمی‌کند. درواقع، حرکت‌دادن شیء باید در راستای جان‌بخشی به آن باشد. «هدف اصلی در نمایش عروسکی حرکتی است تا درنتیجهٔ آن تماشاگر تخیل کند عروسک دارای چیزی است که درواقع ندارد، یعنی جانی از آن خود» (تیلیس، ۱۳۹۳: ۶۰). پس با اینکه آکسسوار صحنه را نیز می‌توان حرکت داد، حرکتی که به عروسک داده می‌شود از جنسی کاملاً متفاوت است و باید باعث جان‌یافتن شیء در ذهن تماشاگران شود. «اگر حرکت هر شیء بی‌جان عاری از احساس باشد، حرکت هر شیء جان‌دار با احساس‌گرایی‌اش مشخص می‌شود. بیان احساس حرکت عامل ممتاز در ارائهٔ عروسک از یک انسان زنده است» (ابراتسف، ۱۳۸۲: ۱۴۹). درواقع، ابراتسف بیان می‌کند که نیاز نیست عروسک در حرکت خود از موجود زنده تقلید کند، بلکه کافی است به بازآفرینی جوهرهٔ احساسی حرکت بپردازد. بدیهی است که در این مورد این مهارت بازی‌دهندهٔ عروسک است که می‌تواند این جوهرهٔ احساسی را زنده کند. «در واقعیت هیچ شیء بی‌جانی نمی‌تواند جان‌دار شود، نه آجر، تکه‌پارچه، اسباب‌بازی یا حتی عروسک نمایشی، البته در صورتی که مهارت بازی‌دهنده در به‌حرکت‌درآوردن آن را در نظر نگیریم (همان: ۳۴۳).

هدف از حرکت اعطاشده به عروسک جان‌بخشی به آن است. اما آیا مهارت بازی‌دهنده در حرکت‌بخشیدن به عروسک تنها راه ایجاد تخیل جان‌یافتگی در تماشاگران است؟ «عروسک ممکن است بدون آنکه حالت زنده‌بودن خود را از دست دهد فوق‌العاده آهسته حرکت کند و یا حتی بی‌حرکت باشد» (برد، ۱۳۸۱:

۲۴۴). هرچند برد از حرکت عروسک در تعریف خود به‌منزلهٔ یکی از وجوه اساسی آن نام برده بود، پاسخ او به این پرسش مثبت است؛ ولی بیش از این به آن نمی‌پردازد. تیلیس به این پرسش این‌گونه پاسخ می‌دهد: «این موضوع از اینجا ناشی می‌شود که نظام نشانه‌ای سخن نیز در اختیار عروسک است و در نبودن حرکت عروسک امکانات موجود در این نظام نشانه‌ای در کنار نشانه‌های نظام طراحی به تماشاگران اجازه می‌دهد تا تخیل کنند که عروسک جان دارد» (تیلیس، ۱۳۹۳: ۵۵). پس در این صورت، منبع فیزیکی دیگری به نام صوت در راستای جان‌بخشی به عروسک قرار می‌گیرد. درواقع، عروسک از نشانه‌های انتزاعی زندگی، یعنی طراحی، حرکت، و سخن، استفاده می‌کند تا وانمود کند که زنده است. عروسک وام‌گرفتن حرکت و صدا از منابع انسانی را درست در مقابل چشم تماشاگر انجام می‌دهد و در ذهن او نمادی از وجود انسانی می‌شود. «گالویچ نوشت: اگرچه برای اجرای عروسکی بازیگر صدا و ظاهر حرکت خود را به عروسک قرض می‌دهد، اما این حرکت ظاهری و بصری توسط خود عروسک میسر نیست. حرکات بر روی مرزی قرار دارند که وجود یک انسان آن‌ها را ایجاد می‌کند و می‌تواند به گونه‌ای تجزیه شود تا به این معنا برسد که آنچه دیده می‌شود زندگی شبه‌عروسک است» (یورکفسکی، ۱۳۹۳: ۱۰۱). شاید در مورد عروسک‌های اتوماتیک و ربات‌ها شائبه ایجاد شود؛ زیرا آن‌ها بدون هیچ سیستم حرکت‌بخشی پیدایی و بدون همراهی نمایان بازی‌دهنده حرکت می‌کنند و باعث جان‌دارپنداری در تماشاگر می‌شوند. در پاسخ به این مسئله باید بیان کرد که محوریت انسان حتی در مورد عروسک‌های اتوماتیک و ربات‌ها نیز صدق می‌کند؛ زیرا آن‌ها نیز توسط خالق انسانی‌شان به حرکت درمی‌آیند، اما نه دستان او، بلکه توسط قدرت ذهنی‌اش در خلق ربات. بنابراین، بدیهی است که سرچشمهٔ جاری‌شدن رفتار در عروسکْ انسان است.

در اینجا نیاز است تا دوباره به تمایز بازیگر و عروسک پرداخته شود؛ به‌ویژه در مواردی که عروسک بخشی از بدن یا همهٔ بدن انسان است؛ بررسی اینکه چه رفتاری عروسک را از جسم زندهٔ انسان یا به‌نحوی بازیگر جدا می‌کند ضروری می‌شود. پیشنهاد تیلیس در این موارد درنظرگرفتن ادراک تماشاگران است. «اگر تماشاگران ماسک یا لباس نمایشی را تنها تکه‌هایی از لباس تن بازیگر درک کنند، پس چیزی غیر از آن نیست. اما اگر تماشاگران بازیگر در ماسک یا لباس نمایشی را بخشی از یک شیء درنظر بگیرند، آن وقت باید آن را عروسک دانست» (تیلیس، ۱۳۹۳: ۴۹). در این موارد رفتار عروسک کمی پیچیده‌تر است؛ یعنی باید با رفتارش ابتدا تصویر یک شیء بی‌جان را در ذهن مخاطب بسازد و سپس وانمود کند که جان یافته است.

توجه به ادراک و تخیل تماشاگر لزوم بررسی مفهوم عروسک را بیشتر می‌کند. همچنین، همان طور که گفته شد، برای بررسی هویت عروسک لازم است موطن دیگر آن، یعنی وجود ذهنی‌اش در انسان، بررسی شود.

مفهوم عروسک

تا اینجا برای تعریف هویت عروسک بر مبنای دو موطن خارج و ذهن به بررسی فیزیکی عروسک و پذیرش آن به‌منزلهٔ شیء پرداختیم. سپس اِعمال رفتار در جهت جان‌بخشی به آن بررسی شد. در این بخش به موطن ذهنی عروسک پرداخته می‌شود. وجود ذهنی عروسک به معنای هیئتی است که وجود عروسک در ذهن انسان دارد و مسبب فهم ما از عروسک می‌شود. در این مرحله نیاز است کنش ذهنی انسان در مواجهه با همهٔ موارد گفته‌شده بررسی شود. هنریک یورکفسکی[۹] درواقع آنچه را که در ذهن انسان در مواجهه با این موجودیت رخ می‌دهد این‌گونه توصیف می‌کند: «هنگامی که حرکت بر روی یک شیء تسلط می‌یابد ما احساس می‌کنیم که شخصیتی زاده شده و بر روی صحنه نمایش می‌دهد. هنگامی که ماهیت شیء بر آن تسلط می‌یابد ما هنوز آن را شیء می‌بینیم. شیء هنوز همان شیء است و در همان زمان آن شیء شخصیت نیز هست. هرچند بعضی اوقات این یگانگی شکاف می‌یابد، اما پس از لحظه‌ای دوباره بازسازی می‌شود. من آن را تابش قوس و قزحی می‌نامم» (یورکفسکی، ۱۳۹۳: ۱۴۲). یورکفسکی، با اتکا به پذیرش هم‌زمان عروسک به‌منزلهٔ شخصیتی زاده‌شده و یک شیء، آن را گونه‌ای ویژه از ترکیب تضاد استعاری می‌نامد مانند ترکیب‌هایی از جمله «خورشید سیاه» یا «محبت بی‌رحمانه» و در نهایت «شیء زنده». تیلیس این تضاد استعاری را دوبینی می‌نامد؛ زیرا «تماشاگر در آنِ واحد عروسک را به دو نحو می‌بیند: یک شیء و یک دارندهٔ حیات. در این دید دوگانه، تنشی همیشگی وجود دارد که خود عروسک آن را ایجاد کرده است: نمی‌توان از هیچ کدام از وجوه آن اجتناب کرد؛ درحالی‌که هر کدام از این دو وجه دیگری را نیز نقض می‌کند» (تیلیس، ۱۳۹۳: ۱۲۰). پس در ذهن مخاطب وجود ذهنی دیگری کنار وجود ذهنی شیء بی‌جان خلق می‌شود؛ یعنی توسط اعمال رفتار بر ماهیت یا وجود خارجی شیء در ذهن انسان دو وجود خلق می‌شود: یکی وجود ذهنی شیء و دیگری وجود ذهنی موجودی جان‌دار. این دو در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و باعث فهم ما از عروسک می‌شوند. پس می‌توان گفت که وجود ذهنی عروسک تلفیقی است از هر دو وجود ذهنی شیء و وجود ذهنی شخصیت صحنه‌ای جان‌دار؛ هرچند که تخیلی باشد.

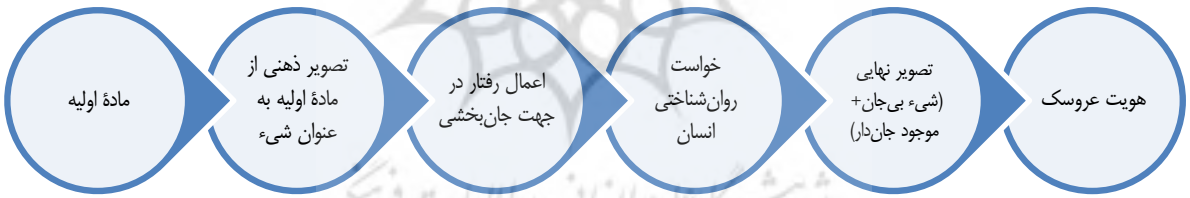
در فرایند هویت‌یابی عروسک بجاست که به خواست

روان‌شناختی تماشاگران مبنی‌بر جان‌دارپنداری هم اشاره شود. شاید گفته شود تماشاگران، بر اساس قراردادی تئاتری، در طی نمایش، اشیائی را که در مقابلشان از نشانه‌های انتزاعی زندگی استفاده می‌کنند زنده در نظر می‌گیرند. اما باید اذعان کرد، علاوه بر قرارداد تئاتری، آنچه از عملکردهای تاریخی عروسک به‌منزلهٔ معنا در حافظهٔ دیرینهٔ انسان به جا مانده است در این انتخاب سهیم است. رد پای عروسک در حافظهٔ تاریخی انسان خواستی روان‌شناختی در جهت جان‌دارپنداری عروسک ایجاد می‌کند.

هویت عروسک

همان طور که گفته شد، دو موطن اصلی هویت عروسک، در عین تفکیکشان از یکدیگر، دارای وحدت شکلی‌اند. یعنی تصویر ذهنی عروسک با تصویر وجود خارجی شیء منطبق می‌شود که همان وجود خارجی عروسک نیز هست و این خود تأییدی بر اثبات هویت مستقل عروسک است. «در فلسفه پس از اثبات وجود ذهنی از طریق وحدت ماهیت در دو موطن ذهن و عین، به اثباتِ اصالتِ وجود می‌پردازند؛ چنان‌که حاج ملا هادی سبزواری در *منظومهٔ حکمت* بیان می‌کند که تفاوت بین دو نحوهٔ وجود ذهنی و عینی برای استدلال بر اصالت وجود کفایت می‌کند: و الفرق بین نحوی الکون یفی» (گلی ملک‌آبادی، ۱۳۸۸: ۲۰۴). بنابراین، برای اثبات اصالت وجود، بحث بر سر نحوهٔ وجود ذهنی و وجود خارجی است نه شکل ماهوی آن‌ها که این مطلب راجع به موطن‌های هویتی عروسک صدق می‌کند و درنتیجه هویت عروسک به‌منزلهٔ موجودی مستقل و دارای اصالت وجودی ثابت می‌شود.

از طرفی دیگر، با توجه به آنچه گفته شد، می‌توان اذعان کرد که الگوی موطن‌های هویت در مورد عروسک کمی پیچیده عمل می‌کند. در تطبیق این الگو با عروسک، با توجه به آنچه بررسی شد، باید گفت که شیء ابتدا یک ماهیت فیزیکی دارد. این ماهیت فیزیکی در ذهن تماشاگر به وجود ذهنی شیء تبدیل می‌شود و بعد که رفتار در جهت جان‌بخشی بر شیء اِعمال می‌شود خواست روان‌شناختی انسان در جهت جان‌دارپنداری تحریک می‌شود و وجود ذهنی دیگری، هرچند تخیلی، در کنار وجود ذهنی شیء در ذهن تماشاگر نقش می‌بندد و این دو با هم وجود ذهنی عروسک را تشکیل می‌دهند. مجموعهٔ همهٔ این‌ها هویت عروسک را تشکیل می‌دهد. پس می‌توان الگویی برای پدیدآمدن هویت عروسک به این نحو درنظر گرفت (نمودار ۱).



نمودار ۱. الگوی احراز هویت عروسک

اگرچه در این الگو به جنس مادهٔ اولیه یا نوع طراحی حرکت و ... پرداخته نشده است، باید درنظر داشت که این عوامل فقط در نوع شخصیت نمایشی تأثیرگذارند و در هویت اصلی عروسک نقشی ندارند.

نتیجه

با توجه به تفاوت دو نحوهٔ وجودی عروسک، یعنی وجود خارجی و وجود ذهنی آن و تطبیق شکلی این دو وجود، وجود عروسک به‌منزلهٔ هویتی اصیل اثبات شد. همچنین، همان طور که گفته شد، دو موطن اصلی هویت موجودات ذهن و خارج است. بر این اساس، به عروسک از سه منظر پرداخته شد: منظر شکلی که نمایندهٔ وجود خارجی عروسک است؛ منظر رفتاری که واسط بین وجود خارجی و وجود ذهنی عروسک است؛ و منظر مفهومی که درواقع همان وجود ذهنی عروسک است. در هر منظر تمایزات و تشابهات عروسک با دیگر موجودات بررسی شد. و سرانجام، با درنظرگرفتن همهٔ این مراحل، الگویی برای تعیین هویت عروسک ارائه شد.

پی‌نوشت‌ها

۱. puppet، اصولاً عروسک را با توجه بـه کاربردهـای آیینـی، اسـباب‌بـازی، و نمایشی بررسی می‌کنند. در این تحقیق منظور از عروسـک، عروسـک نمایشـی است.

2. Cyborg
3. Bil Baird
4. Sergei Vladimirovich Obraztsov
5. Teatro Hugo & Ines
6. Steve Tillis
7. Roman Paska
8. Peter Molnar Gal
9. Henryk Jurkowski

منابع

ابراتسف، سرگئی (۱۳۸۲). *حرفهٔ من*، ترجمـهٔ جـواد ذوالفقـاری، مؤسسـهٔ فرهنگی هنری نوروز هنر، تهران.

اکبریان، رضا (۱۳۸۶). «جوهر از دیدگاه ملاصدرا»، *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیـات و علوم انسانی (دانشگاه اصفهان)*، ۵۱: ۴۱-۶۸.

ایـران‌دوسـت، محمدحسـین (۱۳۸۷). «هویـت از نگـاه فیلسـوفان»، در: *پژوهش‌نامـهٔ ۱۹ هویـت*، پژوهشـکدهٔ تحقیقـات اسـتراتژیک مجمـع تشخیص مصلحت نظام، تهران.

برد، بیل (۱۳۸۱). *هنر عروسکی*، ترجمهٔ جواد ذوالفقاری، مؤسسهٔ فرهنگی هنری نوروز هنر، تهران.

بیدهندی، محمد و نوروزی، علـی (۱۳۹۰). تحلیلـی بـر فراینـد و مراحـل هویت‌یابی از دیدگاه ملاصدرا، مجلهٔ *خردنامهٔ صدرا*، ۶۳: ۴۹-۶۴.

تیلیس، استیو (۱۳۹۳). *زیباشناسی عروسک*، ترجمهٔ پوپک عظیم‌پور، نشر قطره، تهران.

جنکینز، ریچارد (۱۳۹۱). *هویت اجتماعی*، ترجمهٔ تورج یاراحمـدی، نشـر شیرازه، تهران.

فیاضی، غلامرضا (۱۳۸۶)، بخش اول: (علوم عقلی اسـلامی) وجـود ذهنـی در فلسفهٔ اسلامی، مجلهٔ *معارف عقلی*، ۶: ۷-۱۸.

کومینز، لورنس و لونسون، مـارک (۱۳۸۷). *زبـان عروسـک*، ترجمـهٔ شـیوا مسعودی، انتشارات نمایش، تهران.

گلی ملک‌آبادی، اکبـر (۱۳۸۸). تفـاوت علـم بـا وجـود ذهنـی از دیـدگاه ملاصدرا، مجلهٔ *پژوهش‌های اسلامی*، ۵: ۱۹۷-۲۱۸.

معین، محمد (۱۳۸۷). *فرهنگ فارسی*، انتشارات فرهنگ‌نمـا بـا همکـاری انتشارات آراد، تهران.

یورکفسکی، هنریک (۱۳۹۳). *عملکرد فرهنگـی تئـاتر عروسـکی*، ترجمـهٔ زهره بهروزی‌نیا، نشر قطره، تهران.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی