بتول سید حیدری

دنیای روانشناسی در دنیای سلطانزاده

(نقد و بررسی روانکاوانه چهار رمان آصف سلطانزاده)

در میان رویکردهای گوناگون نقد و بررسی آثار ادبی که از ابتدای قرن بیستم شکل گرفت، نقد روانکاوانه آثار هنری و تحلیل متون ادبی از منظر روانشناسی از ویژگی خاصی برخوردار است. فروید به عنوان بنیانگذار روانکاوی توانست با توجه به دریافتهای جدید و نوآورانه خویش از روان انسان و کشف ابعاد جدیدی از وجود آدمی، قرائت تازه‌ای را از متون ادبی، اساطیری و آثار هنری به مخاطبان خود ارائه دهد. توجه وی به تحلیل روانی مؤلف از خلال اثرش، بزرگترین دست‌آورد او در این زمینه بود.

پس از وی نقد روانکاوانه دستخوش تحولات گوناگونی شد که یونگ، آدلر، ارنست جونز، اریك اریکسون از فعالان در زمینه تحول و پرورش این روش نقد بودند. در جریان این تحولات، یکی از برجسته‌ترین روشهای تحلیل آثار ادبی، نقد و تحلیل شخصیتهای اثر ادبی از منظر روانشناسی است که توسط شاگردان فروید به ویژه ارنست جونز پیگیری و به عنوان یکی از برجسته‌ترین رویکردهای نقد روانکاوانه کلاسیك مطرح شد. این روش به دلیل پویایی و ساختارمندی امروزه نیز به صورت رویکردی برجسته و مطرح در نقد روانکاوانه مدرن از اهمیت بسزایی برخوردار است. در این نوشته سعی شده است به صورت اجمالی و کلی رمانهای گاو برنزی، سینماگر شهر نقره، دریغاملاعمر و سفرخروج از نگاه روانشناسی مورد نقد و بررسی قرار گیرد و ویژگیهای برجسته‌ای که از لحاظ روانی در آنها دیده می‌شود تحلیل و بررسی شود.

رمان گاوهای برنزی

دستگاه مرگبار گاو برنزی نخستین بار توسط کوپر اسمیت پریلو به سفارش حاکم ستمگر سیسیلی فلاریسو که عاشق شکنجه و کشتن مردم به راههای غیر معمول بود ساخته شد که بعدها استفاده از این دستگاه توسط یونانیان باستان گسترش پیدا کرد. ظاهراً این دستگاه به شکل یک گاو میان‌تهی از جنس مس است. شیوه کار این دستگاه به این صورت است که متهم را درون این تندیس مسی انداخته و زندانی می‌کردند و زیر گاو مسی آتش می‌افروختند و قربانی را زنده‌زنده کباب می‌کردند.

ساختار دستگاه به گونه‌ای است که فریادهای قربانی از طریق دهان گاو همانند صدای گاو شنیده می‌شد. در روانشناسی تحلیلی یونگ، گاو نر نماد قدرت و نیروی تولیدمثل است و حضور گاوهای نر در رؤیاها و ادبیات را با حاصلخیزی و تجدید حیات در زندگی ارتباط داده است. ادبیات سلطانزاده در گاو برنزی ادبیات زمانه هراس است. از این رو، ترسی ناشناخته از تهاجمی قریب‌الوقوع از حضور گاوهایی که هر لحظه در داستان در حال زیادشدن است و تمامی فضای داستان را در کنار عوامل وهم‌انگیز برای ایجاد حال و هوای هول و گم‌گشتگی فرا می‌گیرد. گاوها نماد انسانهای معترضی هستند که چون پا را فراتر از انسان دوپا می‌گذارند و برای داشتن درک و شعوری بالاتر ناگزیر به حیوان تبدیل می‌گردند؛ به این عبارت توجه کنید: «می‌دانید حیوان اگر دلش برای انسان شدن تنگ شود، تنها برای همین تخیلش است. لذتی که توان آن را فراموش کرده است» (سلطانزاده، گاو برونزی: ۱۷۵).

مارکس، قدرت انسان را برای مهار طبیعت، دارای دو بعد می‌داند. در یک سطح، تسلط بر طبیعت بدانجا می‌انجامد که انسان به ابزار و وسایل تولید دست پیدا کند؛ اما در سطحی دیگر تصرف در طبیعت و مهار آن برای آدمی ابزاری برای «ابراز وجود» نیز هست و او با این عمل قوای انسانی و نیازهای فردی خویش را نیز ارضا می‌کند. مهار طبیعت نه تنها «وجود ابزار» برای انسان را به همراه دارد بلکه صحنه‌ای برای «ابراز وجود» او هم هست؛ اما به زعم این اندیشه مارکس، در جامعهٔ گاوهای برنزی این نیاز اساسی «ابراز وجود» نادیده گرفته می‌شود و بدین سبب ساکنین در آن جوامع به مرور به ازخودبیگانگی و خودکم‌بینی تن در می‌دهند و تنها راه برطرف شدن این معضل در نگاه مارکس آن است که همهٔ تواناییها و مهارتهای آدمیان در خدمت نیاز کشف کردن جریاناتی که در اطرافشان در حال وقوع است و خلق نمودن راههای فرار و اعتراض با کمک نیروی تخیل صرف شود: «زن گفت: این کار هم از آنها بعید نیست، پر بودند از تخیل. تنها توانی که یک انسان را از حیوان متمایز می‌کند» (سلطانزاده، گاو برونزی: ۱۷۴) و این امری است که امکان تحقق آن در نظام مستبد فضای داستانی گاوهای برنزی ممکن نیست و تنها با تغییر اساسی در شیوه تولید آن نظام سرسپرده که حضور خارجیها را چون منجی می‌دانند می‌توان از خودبیگانگی و خودکم‌بینی را از آدمی گرفت.

روانشناسان و روانکاوانی چون «اریک فروم» هم بر عنوانهایی چون «ناایمنی»، «بی خانمانی»، «اضطراب» و «دلهره» به عنوان مظاهر از خودبیگانگی و خودکم‌بینی دست می‌گذارد و آنها را ناشی از به وجود آمدن فردیت در جهان جدید می‌داند که احساس امنیت و تعلق را از بشر گرفته و در نتیجه سبب جدا ماندگی و بیگانگی از طبیعت و نیز جامعه و سایر همنوعان شده است: «زن داشت پی می‌برد به حضور این همه حیوان در کوچه‌ها. ساکنان اصلی این مکانها بودند که به شیوهٔ خودشان مرزبندی می‌کردند. دیوارها مرزهای انسانی‌اند و حیوان از روی دیوار می‌جهد چون برایش معنایی ندارد (سلطانزاده، گاو برونزی: ۲۱۹).

از منظر روانشناختی همراهی حیوان با انسان، تجسم نیروی ناخودآگاه و غریزهٔ اوست که فرد را در مسیر زندگی و کمالش یاری می‌کند. همهٔ آدمهای رمان گاو برنزی در پیوند روانی با گاو هستند. تصویر گاو در ناخودآگاه جمعی مردم شهر به مرور جایگاه مهمی را پیدا می‌کند. این گاوها که اینک تعدادشان بی شمار است دلیل محکم دیگری بر با شعور بودنشان را اهالی شهر به همدیگر با شور و هیجان تکرار می‌کنند. کهن‌الگوی گاو فقط با شاعران و نویسندگان و اقلیت معترض به عملکرد رژیم همراه نیست. گاو بازتاب تصویر کهن‌الگوی حیوان در ناخودآگاه جمعی اهالی مردم خفه‌شده از ظلم و استبداد چکمه‌های رژیم گذشته و امروزشان است.

وقتی حیوان درون از آدمی جدا می‌گردد شروع سوبژکتیویته آدمی را رقم می‌زند. اقلیتهای معترض چون شاعران، نویسندگان و مرد روحانی وقتی به درک بالاتر می‌رسند مسخ می‌شوند و سپس این مسخ شدنها به ناخودآگاه جمعی راه پیدا می‌کند و مردم داخل اتوبوس نیز مبدل به گاو می‌شوند و سر به خیابانها و دشتها می‌زنند.

ناخودآگاه جمعی نقطه عطفی برای شناخت بیشتر روحیات و روان انسان به حساب می‌آید که در روانشناسی دوران معاصر تأثیر زیادی داشته و با این نظریه پی برده‌ایم که کنشها و رفتارهای ما فقط تحت تأثیر زمانی که ما با دنیای بیرون ارتباط برقرار کرده‌ایم نیست، عوامل گذشته نیز به صورت موروثی از گذشته در درون ما وجود داشته که رفتارهای ما را تحت تأثیر قرار می‌دهد.

از نظر یونگ ناهشیار جمعی شامل مجموعه‌ای از تجارب نسلهای گذشته است. ناهشیار جمعی برخلاف ناهشیار فردی یا توجه به اجداد مشترک در همه افراد یکسان است. این ناهشیاری بخشی از میراث انسان و حلقه زنجیری است که ما را با میلیونها سال تجربه گذشته پیوند می‌دهد: «ریپس پلیس می‌گوید: اینها گاوهای این سرزمین نیستند، در سرزمین خودمان گاومیش نداریم» (سلطانزاده، گاو برونزی: ۱۱۹).

این زندگی روانی حاصل ذهن اجداد گذشته ما، نحوه تفکر و احساس آنها و نیز نحوهٔ برداشت این افراد از زندگی، جهان و انسان است. به نظر می‌رسد که وجود این لایه‌های تاریخی منبع باور به تناسخ و به خاطرات زندگی گذشتگان است: «شباهت پیرزن به قوچی لاغر یا گوساله‌ای مردنی خیلی بیشتر بود تا کانگورویی یا حتی انسانی» (سلطانزاده، گاو برونزی: ۷۹)، همچنین به بخشی دیگر از روایت سلطانزاده نگاه کنید: «نه بابا. تبدیل شدن انسان به گاو و حیوان ممکن نیست، مگر دورهٔ مسخ شدن گذشته. در دورهٔ پیشاتمدنی مردم مسخ می‌شده‌اند» (سلطانزاده، گاو برونزی: ۱۹).

یکی از بخشهای عمده ناهشیار جمعی، تصورات یا نمادهای جهان‌شمولی است که به طرحهای اولیه معروف است. طرحهای اولیه مانند طرح اولیه وجود گاو در افسانه پریان، رؤیاها، اسطوره‌ها و در بعضی از افکار افراد روان‌پریش دیده شده‌اند. شخصیتهای خلق‌شده در رمان گاو برنزی به مرور علاوه بر دگرسان‌بینی محیط کم‌کم به غیر واقعی بودن هویت خودشان به عنوان یک انسان که از کوچکترین حقوق انسانیت برخوردار نیستند پی می‌برند: «همهٔ مردم حس تجاوز

از منظر روانشناختی همراهی حیوان با انسان، تجسم نیروی ناخودآگاه و غریزهٔ اوست که فرد را در مسیر زندگی و کمالش یاری می‌کند. همهٔ آدمهای رمان گاو برنزی در پیوند روانی با گاو هستند. تصویر گاو در ناخودآگاه جمعی مردم شهر به مرور جایگاه مهمی را پیدا می‌کند. این گاوها که اینک تعدادشان بی شمار است دلیل محکم دیگری بر با شعور بودنشان را اهالی شهر به همدیگر با شور و هیجان تکرار می‌کنند. کهن‌الگوی گاو فقط با شاعران و نویسندگان و اقلیت معترض به عملکرد رژیم همراه نیست.

شده را داشتند» (سلطانزاده، گاو برونزی: ۱۴۱) و این آگاهی به قیمت مسخ شدنشان می‌انجامد: «تعداد این گاوهای وحشی بیشتر شده و گزارش حملهٔ آنها بیشتر از هر روز است» (سلطانزاده، گاو برونزی: ۱۲۰).

مسخ واقعیت، نوعی تغییر و دگرگونی در ادراک و تجربه ما نسبت به دنیای بیرونی ماست به نحوی که جهان پیرامون به نظرمان غیر واقعی می‌رسد. از دیگر نشانه‌های این اختلال فقدان خودانگیختگی در احساسات فرد نسبت به زندگی است. مسخ واقعیت یا دگرسان‌بینیِ محیط، نوعی تجربه ذهنی نسبت به غیر واقعی بودن محیط پیرامون ماست، در حالی که مسخ شخصیت یا دگرسان‌بینیِ خویشتن، نوعی تجربه ذهنی نسبت به غیر واقعی بودن هویت ماست. اگرچه اکثر محققان کنونی به دگرسان‌بینی نسبت به محیط (مسخ واقعیت) و دیگرسان‌بینی نسبت به خویشتن (مسخ شخصیت) به عنوان دو سازه مستقل از هم می‌نگرند؛ اما هستند کسانی که تمایلی به جدا دانستن این دو اختلال ندارند. هرچند باید اشاره کرد که خیلی اوقات علائم هر دو اختلال با هم نمایان می‌شوند؛ زیرا تجربه پدیدارشناختی نسبت به خود، دیگران و جهان یک کل به هم پیوسته است.

زمانی که فرد به طور پیوسته و به طور مکرر علائم مسخ واقعیت و مسخ شخصیت را نشان می‌دهد در این حالت، تشخیص «اختلال مسخ واقعیت» و «اختلال مسخ شخصیت» داده می‌شود؛ اما زمانی که علائم این دو حالت مسخ، به صورت موقت و گذرا و در برخی موقعیتهای خاص ظاهر شوند اختلال محسوب نمی‌شود. این حالات موقتی و گذرا معمولاً در شرایطی که فردی اضطراب، استرس و تنش روانی بالایی را تجربه می‌کند رخ می‌دهند. چون شخصیت زن داستان که به دنبال همسر گمشده‌اش و فرزندانش به هر سو می‌دود و گاهی از ترس و استرس «خودش را می‌جنباند» (سلطانزاده، گاو برونزی: ۲۹) و «بوغ می‌زند و چون گاوی که بزاید و از درد بوغ بزند دلش را چنگ می‌زند» (سلطانزاده، گاو برونزی: ۱۲۲.)

در مواردی که فرد، اضطراب بسیار زیادی را تجربه می‌کند، ممکن است احساس کند که دارد دیوانه می‌شود. گاهی اوقات در این حالت فرد احساس می‌کند که دنیای پیرامونش، افرادی که پیرامونش وجود دارند و وسایل و اجسام پیرامونش هیچکدام واقعیت ندارند و خواب و رؤیایی بیش نیستند. مسخ واقعیت هرگز نشانه یک اضطراب مستقل نیست؛ بلکه تقریباً می‌توان گفت که همیشه در اوج استرس و فشار روانی ظاهر می‌شود.

اعتقاد بر این است که این اختلال نوعی مکانیسم دفاعی طبیعی بدن محسوب می‌شود. در طول دوره‌های شدید اضطراب ذهن فرد ضرورتاً تصمیم می‌گیرد تا به منظور فائق آمدن بر آن شرایط دشوار، واقعیت پیش‌آمده را در آن لحظه انکار کرده و نسبی بپندارد: «زن گفت: تو به شتری با لبهای آویزان می‌مانی. برای همین است که می‌بخشمت. اگر هنوز انسان می‌بودی نمی‌بخشیدمت. روی همین شاید باورم را بسازم» (سلطانزاده، گاو برونزی: ۲۵۲). با توجه به اینکه حتی در چنین شرایطی ذهن به کار خود ادامه می‌دهد؛ لذا جهان به صورت غیر واقعی احساس می‌شود و فرد حتی توان بدنی بیشتری در خود می‌یابد: «کاش خیلی بیشتر از اینها به قدرت درونی‌مان پی می‌بردیم» (سلطانزاده، گاو برونزی: ۹۴). از آنجایی که فرایند پردازش اطلاعات مغز در آن لحظه موقتاً مختل می‌شود؛ لذا کلیه اشخاص و محیطی که پیرامون شخص وجود دارند نا آشنا و غریبه به نظر می‌رسند. گاهی اوقات فرد دچار نوعی مسخ مکانی و زمانی هم می‌شود. گویی که در آن لحظه آنجا نیست و حضور فیزیکی ندارد و جای دیگری است: «یک روز در راه به زبان همهٔ آنها حرف زدم. مثل بلبل چهچه زدم. مثل تمساح خروشیدم... مثل کفتار با دیدن یک گله از آنها جفیدم» (سلطانزاده، گاو برونزی: ۲۶۳).

رمان که به پایان می‌رسد خواننده هم همراه با جهانی دگردیسی شدهٔ گاوهای برنزی در هاله‌ای میان مسخ واقعیت و شخصیت با طعم گس‌آلود پایان شگرف داستان فرو می‌رود: «با زبان زبر و درشتش صورت نوزاد را لیسید و ضربهٔ نازکی از پوزه‌اش او را به گریه انداخت. نوزاد کاملاً طبیعی و انسانگونه بود با اینکه می‌شد رد پای هر حیوانی را در او مشاهده کرد که اینک جمعشان شکل نوزاد انسان را پیدا کرده است»، «... آدینه روز بود و لااقل برای نوزاد تازه شروع خلقت بود» (سلطانزاده، گاو برونزی: ۳۳۹).

رمان سینماگر شهر نقره

کارل یونگ در کتاب انسان و سمبلهایش می‌نویسد: «ما اگرچه ممکن است پس‌زمینه‌های فرهنگی و مذهبی متفاوتی داشته باشیم؛ اما همه در ضمیر خودآگاه مشترکی سهیم هستیم». یونگ معتقد بود که انسانها از سمبلهای یکسان یا مشابهی در ذات خود استفاده می‌کنند که نماینده هر دو جنبهٔ والا و پست حیات روانی هستند. چیزی که به وضوح در طی خواندن رمان سینماگر شهر نقره می‌یابیم.

در هنردرمانی، درمان ناشی از خود فرآیند آفرینش هنری است؛ به عبارت دیگر فرآیند خلاقیت از خود اثر هنری اهمیت بیشتری دارد. پس هنر درمانی به آفرینش آثار بدیع هنری نظر ندارد؛ بلکه می‌خواهد به انسانها کمک کند تا نگرشی مثبت درباره خود و جهان به دست آورند و روابط خود با دیگران را بهبود بخشند.

هنردرمانی همیشه به صورت درمان و در بافت رابطه درمانی

اعتقاد بر این است که این اختلال نوعی مکانیسم دفاعی طبیعی بدن محسوب می‌شود. در طول دوره‌های شدید اضطراب ذهن فرد ضرورتاً تصمیم می‌گیرد تا به منظور فائق آمدن بر آن شرایط دشوار، واقعیت پیش‌آمده را در آن لحظه انکار کرده و نسبی بپندارد: «زن گفت: تو به شتری با لبهای آویزان می‌مانی. برای همین است که می‌بخشمت. اگر هنوز انسان می‌بودی نمی‌بخشیدمت. روی همین شاید باورم را بسازم»

با درمانگر به هنر می‌پردازد و از یک منطق درمانی برخوردار است؛ لذا بعد زیبایی‌شناختی هنر در آن اهمیت ثانوی می‌یابد. احساس، خلاقیت، بیان و ارتباط را می‌توان چهارستون هنردرمانی دانست. هنر درمانی نوعی تکنیک درمانی است که وضعیت احساسی و هیجانی بیمارانی را که از کشمکشهای روحی و روانی در رنجند بهبود می‌بخشد. البته ناگفته نماند که خلاقیت و آفرینش هنری به‌خودی‌خود نیز حائز اهمیت است؛ زیرا در جریان آن تفکرات و احساسات فرد بیان می‌شود و نوعی رشد شخصی و تعالی روحی و معنوی رخ می‌دهد.

اتفاقی که به عنوان هنر درمانی در مجموعه‌های سلطانزاده می‌افتد در رمان زیبای سینماگر شهر نقره به اوج خود دیده می‌شود. شخصیت آصف که روزی سینما خوانده است با هنرمندی یک روان‌درمانگر در کنار تسکین روانی که به مردم شهر در سینمای کوچک خانگی‌اش می‌داد این بار به بالین قومندان مولوی نام که نماد تمام شخصیتهای ذهنهای بستهٔ افغانستان است می‌شتابد.

آصف درمانگر بر مبنای اطلاعات به دست آمده از شرح‌حال و معاینه وضعیت روانی، تعارضها، نگرانیها و عوامل فشارزا بر قومندان مولوی با پرسیدن «مولوی خوش است یا ناخوش» از پهره‌دارها با زیرکی بیمار خود را شناسایی می‌کند و پس از آن فیلمهایی را به ترتیب موضوعها که قهرمانان آنها مشکلاتی مشابه مشکلات تماشاچیهای طالبش علی خصوص قومندان داشته‌اند، تنظیم می‌کند. آصف بیشتر از ده فیلم در چنتهٔ خود ندارد؛ اما همان ده نوار را به گونه‌ای ترتیب می‌دهد که قومندان و عسکرهایش به مهارتها و شیوه‌های رویارویی تازه‌ای برای غلبه بر مشکلات و درک وضعیت شخصی خودشان پس از دیدن هر بار فیلمی پی می‌برند و نکتهٔ جالب اینجاست که پایان همهٔ فیلمها همیشه مثبت و پر از موفقیت است و به جای ضعفها و ناامیدیها بر توانمندی، قدرت و امیدواری و راه‌حلهای اثربخش تأکید شده است.

آصف چون شهرزاد قصه‌گوی هزارویک‌شب می‌داند تنها مجوز زنده ماندنش و به دار نکشیدنش، کشاندن مولوی و افرادش به پای سینمای کوچک است. برای همین با هنر نمایش فیلم در حقیقت برای مرگ خودش مهلت می‌خواهد و آن را هر شب به تعویق می‌اندازد. «برای آصف توفان نوح باز تکرار شده و معلوم نبود چند بار دیگر در زندگی کوتاه یا بلندش این توفان پیش می‌آمد و او هر بار باید کشتی می‌ساخت» (سلطانزاده، سینماگر شهر نقره: ص ۶۴).

نخستین فیلمی که انتخاب می‌کند دلهره‌آورترین و حساسترین انتخاب برای آصف است؛ زیرا مولوی به شدت باورهای تند موسیقی و زن‌ستیزی دارد که آصف در شب نخست سربلند بیرون می‌آید و بالاخره به آرامی در ده شب چون

یک روان‌درمانگر با استفاده از فن حساسیت‌زدایی حضور موسیقی، زن و صحنه‌های عشق‌بازی را برای قومندان هضم می‌کند و با فیلمهایی که به ترتیب در ده شب با بررسی اوضاع شرایط آن روز نشان می‌دهد و با توضیحاتی که می‌دهد ذهن خفتهٔ مولوی را بیدار می‌کند؛ زشت و زیبا، داستان توکیو، خشم اژدها، سامورایی... نقش تعیین‌کننده در روند رفتار مولوی و نجات جان خودش را پیدا می‌کند تا جایی که مولوی لقب سینماگر شهر نقره را بر او می‌گذارد.

اهداف و عناصر درمانی که آصف در فیلم درمانی‌اش در شبهایی که اسیر گروه طالبان است، برای قومندان مولوی پیش می‌گیرد. اینطور می‌توان به آن اشاره کرد: اولاً ارتقای هویت شخص از انسان ناتوان و سرسپرده به فرد متفکر و پرسشگر: «تو خوب می‌فامیدی مه هم دلم نمی‌خواست که بتها ره خراب کنن. کاری از دست کسی ساخته نیست. وقتی دستور از بالاجای باشه» (سلطانزاده، سینماگر شهر نقره: ۱۷۰). دوم تصحیح خودپنداره یا تصویر ذهنی فرد: «در روستا مرد روستایی از ترس سامورایها موهای دختر جوانش را کوتاه می‌کند و به او لباس پسرانه می‌دهد مبادا که به او تجاوز شود... مولوی می‌گوید: یک لاظه فلم ره ایستاد کو. آصف دکمهٔ پاوز را می‌زند. مولوی سرش را در بین دستانش می‌گیرد. مولوی آهی می‌کشد و به زلمی که در کنارش است می‌گوید: ما و شما هم از دهات زیادی تیر شدیم، مگر نه» (سلطانزاده، سینماگر شهر نقره: ۱۹۳). سوم تقویت کنترل درونی به جای سیطره عوامل بیرونی بر روان و فکر: «پتمن گفت: به چه حقی به ما دستور دادن و وادارمان کردن که بتها را خراب کنیم. مولوی گفت: همگی‌اش زیر سر آصف دلاور است. یک کینه‌ای به این سرزمین داره. یک خاینی به این سرزمین بوده که دومی نداره» (سلطانزاده، سینماگر شهر نقره: ۲۲۶).

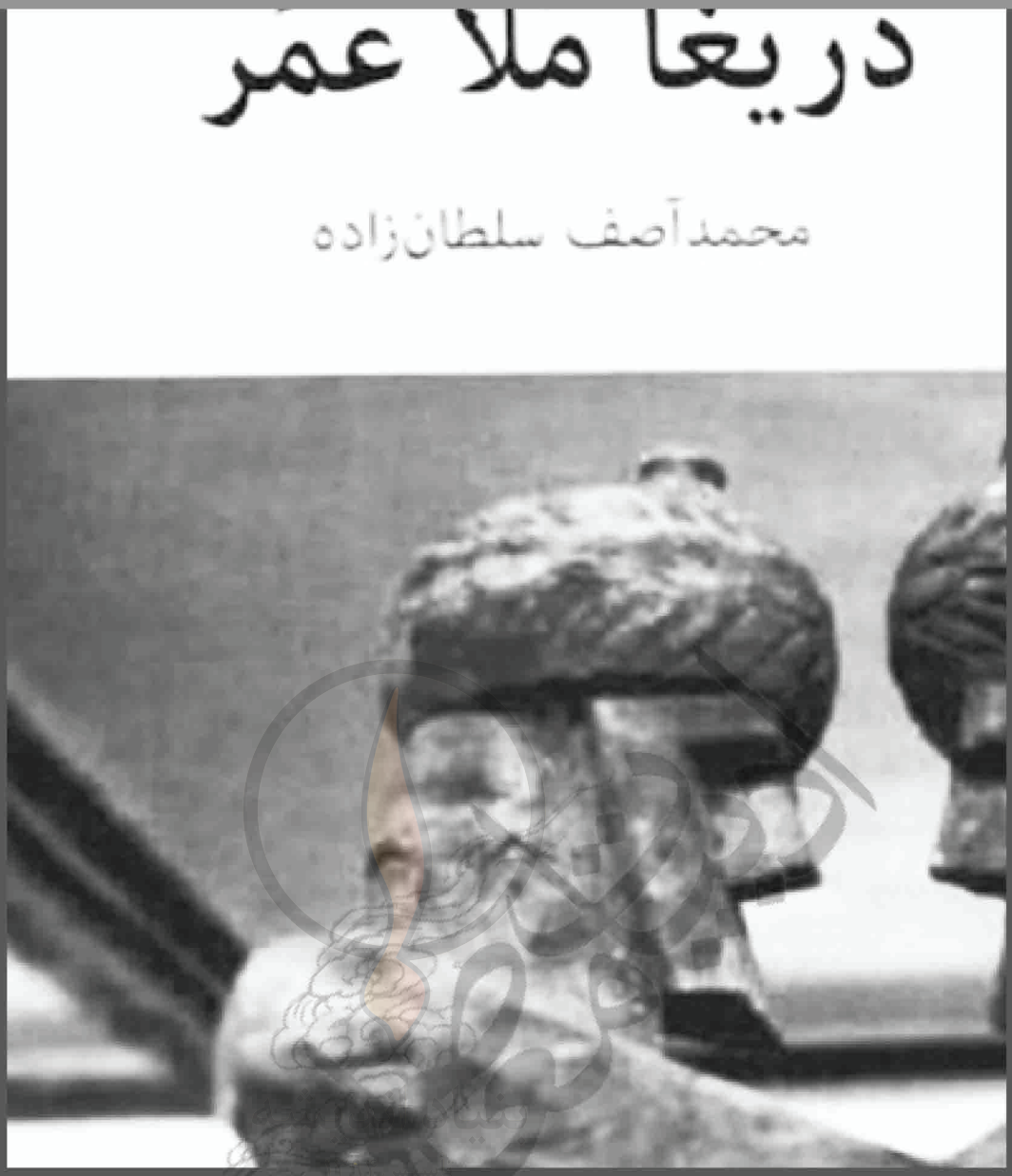
چهارم بهبود ارتباط با دیگران: «مولوی می‌گوید: چای و نان برایش ببرین» (سلطانزاده، سینماگر شهر نقره: ۱۲۶)، «مولوی سر تکان می‌دهد: خوب معلوم دارست، کسی از قانون دویل پای کشی نکرده» (سلطانزاده، سینماگر شهر نقره: ۱۲۹). پنجم تقویت آگاهی، تخلیه روانی و پالایش احساسی در مواجهه با تعارضات عاطفی: «مولوی آرام می‌شود: ها! زندگی عمیقتر از این است که تو گفتی جنگ و کارهای روزانه لایهٔ رویی زندگی است. این ره باید پیدا کنی و نشان بدهی که چرا ما طالب شدیم» (سلطانزاده، سینماگر شهر نقره: ۱۵۵). ششم بهبود و اصلاح مهارتهای اجتماعی: «خوشحالم که روزی گذرمان به شهر نقره افتاد» (سلطانزاده، سینماگر شهر نقره: ۲۳۱)، «مولوی از جایش برخاست به سوی پوستر چارلی و پسربچه که هنوز مچاله و لگدکوب در گوشهٔ ا تاق افتاده بود رفت، آن را برداشت و صافش کرد» (سلطانزاده، سینماگر شهر نقره: ۱۷۰). هفتم افزایش بصیرت و بینش: «مگه بهشت تنها جای مسلمانا نیست؟ مولوی از دم برمی‌گردد: این بی انصافی است اگه غیر مسلمانا کسان دگه به بهشت نرن» (سلطانزاده، سینماگر شهر نقره: ۲۰۸). هشتم تقویت زبان تصویری: «به قادر خان بگو که به دستور مه این عکس ره باز دَ دیوال بندی کنه» (سلطانزاده، سینماگر شهر نقره: ۱۷۰). نهم و شیوه‌های بیان خلاق در رویارویی با مشکلات: «مولوی گفت: این یکی خیلی آسان است، همی صبا همرای بچه‌ها که گزمه رفتیم یک داتسن ما رَ وحدتیها زده‌آن در راه کامو، باطری‌اش رَ می‌کشیم و می یاریم» (سلطانزاده، سینماگر شهر نقره: ۱۴۷).

رمان دریغا ملاعمر

رمان «دریغا ملاعمر» گویا نمایشنامه‌ای است که در آن مثلث روانی کارپمن در شش پرده با چندین صحنه به خوبی نمایش داده شده است و به صورت غیر مستقیم در رمان دریغا ملاعمر از تمام پادشاهان افغانستان به عنوان بازیگرانی یاد می‌شود که هر از چند گاهی بر صحنهٔ نمایش بودند و نقششان را به خوبی یا نیمه‌کاره اجرا و تمام کردند و از صحنه خارج شدند: «گلولهٔ توپ این برج رَ فروریخت. داوود خان ده همین برج کشته شد. تره‌کی خان هم روی همین صحنه بالشت بر دهنش گذاشته شد و خفک گردید. امین هم روی این صحنه گلوله باران شد. نوبت کارمل شد که روی صحنه بیایه و به ساز روسی رقص کند نوبت رقصش که تمام شد نجیب گاو رَ به صحنه وارد کردند» (سلطانزاد، دریغا ملاعمر: ۲۵).

پردهٔ اول: هبوط در دنیا، پردهٔ دوم: مرگ، پردهٔ سوم: برزخ، پردهٔ چهارم: دوزخ، پردهٔ پنجم: بهشت و پردهٔ ششم: برزخ. در مثلث روانی کارپمن سه ضلع برای نمایش وجود دارد که عبارتند از ناجی، زجر دهنده و قربانی. با اینکه سه ضلع وجود دارد؛ اما همیشه دو نفر در آن بازی می‌کنند و همواره تغییر نقش می‌دهند. این دو نفر همواره همدیگر را پیدا می‌کنند و در ابتدا هر دو از بازی لذت می‌برند. کسی که وارد این بازی می‌شود فرقی نمی‌کند که در کدام نقش بازی می‌کند، به دنبال کنترل کردن و یا کنترل شدن است.

در رمان دریغا ملاعمر، ملاعمر در طول این نمایشنامه بازیگر اصلی است که در هر سه ضلع حاضر می‌شود بی آنکه بداند نمایشنامه‌نویس واقعی و بازیگر دیگری چه کسی است: «ملاعمر گفت: دنیا صحنهٔ تمثیل است. تاریخ تمثال است. قرآن احسن تمثالهاست» (سلطانزاد، دریغا ملاعمر: ۲۴). ملاعمر شخصیت سنتی بسته‌ای ست که وقتی در نقش قربانی بازی می‌کند با افتخار می‌گوید که از نوکری کردن برای دیگران لذت می‌برد یا زمانی که در نقش ناجی آدمهای اطراف خود



آصف چون شهرزاد قصه‌گوی هزارویک‌شب می‌داند تنها مجوز زنده ماندنش و به دار نکشیدنش، کشاندن مولوی و افرادش به پای سینمای کوچک است. برای همین با هنر نمایش فیلم در حقیقت برای مرگ خودش مهلت می‌خواهد و آن را هر شب به تعویق می‌اندازد. «برای آصف توفان نوح باز تکرار شده و معلوم نبود چند بار دیگر در زندگی کوتاه یا بلندش این توفان پیش می‌آمد و او هر بار باید کشتی می‌ساخت»

بازی کند حتی اگر اطرافیان دیگر دوست ندارد ناجیشان باشد به زجر دادنشـــان روی می‌آورد و لذت می‌بـــرد: «از این مردم نفرت دارم. همیشه در حال جزع‌وفزع‌اند» (سلطانزاده، دریغا ملاعمر: ۲۶). در حالی که بی آنکه خود متوجه شـــده باشد در یک مثلثی چون قربانی گیر افتاده است و سپس سعی می‌کند تا اخیر نمایشنامه با زجر دادن طرف مقابل، کنترل بازی را دست بگیرد و تماشـــاچیان را نگه دارد: «اگر از روی نوشـــتهٔ آنها هم بازی کنی نوبت نمایش ما یک روز پایان خواهد یافت. آنکس که روی صحنه اســـت یا باید اینجا رَ ترک کُنه یا کشـــته شِوه و بیرونش ببرند» (سلطانزاده، دریغا ملاعمر:۲۷).

زمانی که به عنوان نقش نجات‌دهنده بازی می‌کنند از توانایی احساســـی، معنوی و یا کار بالایی برخوردار نیســـت؛ بلکه در بســـیاری از موارد از ضعف شخصیتی شدیدی هم رنج می‌برد. در حقیقت ناجی به دنبال پوشش دادن بر حس ضعف خودش اســـت: «من به او یاد دادم که زن برای خودش حقی دارد و مرد نباید او را از آن محروم بســـازد. زن نباید در قفس باشـــد. او را از پســـخانه به پیشخانه کشاندم و گفتم: جایگاه تو در آن پشتها نیست» (سلطانزاده، دریغا ملاعمر: ۴۰)، «زن باید جنبه داشته باشـــد و از آزادی نباید سوء استفاده کند. زندگی را می‌گذارد و می‌رود خانهٔ آبایی و اجدادی‌اش. آنگاه است که مخفیگاه من هم افشا می‌شود» (سلطانزاده، دریغا ملاعمر: ۴۱).

زمانی که به عنوان نقش زجر دهنده بازی می‌کند در حقیقت کسی اســـت که از کمک خودبه‌خود ناتوان شده است: «اینکه بلد باشـــی نقشـــت رَ خوب بازی کنی، اگه نتانی، مردم سند و مدرکت رَ هم قبول نخاد کنند؛ حتی ســـندی برای جعلی بودن آن پیدا خاد کردن» (ســـلطانزاده، دریغا ملاعمر: ۱۴۲). حالا برای جبران به دنبال زجر دادن دیگران است. ملاعمر می‌تواند قربانی‌ای باشد که می‌خواهد از نقش خود خارج شود و کنترل بازی را به دســـت بگیرد؛ اما چنان در توهم نقش خود به عنوان امیر مؤمنان فرو رفته است که خودش را هم گم کرده است.

ملاعمر در طول این نمایشنامه یک قربانی ست که از لحاظ روحی در حقیقت خودش را شکست خورده و ناامید می‌پندارد

او نمی‌تواند با این موضوع کنار بیاید که مسئله را کنار بگذارد یا شکست را بپذیرد. برای پوشش دادن این ضعف خود به دنبال ناجی می‌گردد و خودش را فرض می‌کند و یا سعی می‌کند اطرافیان را رنج بدهد که در حقیقت خودش را آزار می‌دهد.

زیگموند فروید، پایه‌گذار پسیکو آنالیز در طول دوره حیات علمی‌اش چهار نظریه مختلف در باب خشونت پیشنهاد کرد. از آنجا که جامعهٔ رمانهای سلطانزاده سخت درگیر خشونتهای روانی است شاید جا داشته باشد که دو تحلیل از تحلیلهای روانی را در باب خشونت متناسب با رمان دریغا ملاعمر بازخوانی کنیم:

۱. خشونت و خودشیفتگی

در اولین نظریه، فروید خشونت را محصول خودشیفتگی دانست. از نظر فروید، «لیبیدو» (اشتیاق زندگی) دو شکل دارد: لیبیدوی شئ و لیبیدوی خودشیفتگی. اشتیاق انسان به آنچه بیرون از خود ادراك می‌کند ناشی از لیبیدوی شیء است و عشق انسان به خود محصول لیبیدوی خود شیفتگی است: «صادقانه برایت بگویم، اینک من همان سلطان محمود هستم در جسم ملاعمر». در این نظریه هر چیز که «خودشیفتگی» انسان را مورد تهدید قرار دهد خشم انسان را بر می‌انگیزد: «بت‌شکنی کار سهلی نیست، کار سترگ مرد سترگ می‌خواهد» (سلطانزاده، دریغا ملاعمر: ۱۳۴).

شاید این تئوری فروید بهترین پاسخ به این پرسش باشد که چرا دیکتاتورها دست به خشونتهای وحشتناك می‌زنند. خودشیفتگی «مهمترین ویژگی دیکتاتورها در درون» است، پس جای تعجب ندارد که «خشونت» مهمترین ویژگی بیرونی آنها باشد.

۲. خشونت و صیانت نفس

فروید در دومین نظریه‌اش، پای «ایگو» را به میان کشید. گرچه لیبیدو با اصل «لذت» هدایت می‌شود، «ایگو» با «اصل واقعیت» سروکار دارد. اصل واقعیت به ارگانیزم یادآوری می‌کند که اگر صدمه، جراحت و دردی وجود داشته باشد لذت بردن، کامجویی و کامروایی غیرممکن است؛ لذا آن سوی سکه «شهوت» و «خشونت» قرار دارد. خشونت همچون میدان مینی است که دورتادور حرمسرای شهوت کشیده شده است تا اصل لذت بدون پشتوانه نباشد.

بر اساس این نظریه فروید، خشونت ملاعمرها را باید محصول «ترس»شان دانست تا «خشم»شان. فاصله‌ای که «نظام استبدادی و بستهٔ‌شان» و «ساختار هرمی قدرتشان» بین حاکم و ملت ایجاد می‌کند باعث می‌شود تا آنها نه عضوی از ملت که واقعیتی در مقابل ملت باشند. ملاعمر در جای‌جای رمان تلاش می‌کند تا این فاصله را پر کند؛ اما از آنجا که «دیالوگی» بین او و ملت برقرار نیست و هر چه هست «مونولوگ» است این «بازی در نمایشنامه» هم ترس او را برطرف نمی‌کند.

او همچنان از ملتی که صامت و ساکت در مقابل او قرار دارد می‌ترسد و در پایان نمایش، ملاعمر پرده‌ها را به آتش می‌کشد و در اخیر چون مجسمه‌ای در گوشهٔ میدان گاهی در زیر آفتاب خودنمایی می‌کند: «اعتراف می‌کنم که تمام دورهٔ امارتم را در سکرات دخان گذراندم. بی ناموسها هر چه نشئه‌جات در دنیا بود با چرس کاله می‌کردند و در سرخانهٔ چلیم می‌گذاشتند. حدیثهای عجیب و غریب از صحابهٔ کِبار و آدمهای صاحب کرامات نقل می‌کردند که همگی با چرس به ملکوت اعلا می‌رسیدند» (سلطانزاده، دریغا ملاعمر: ۲۱۴)

ملاعمر و ملاعمرهای تاریخ افغانستان بیمارهای اسکیزوفرنیکی هستند که در آن واحد در دو جهان زندگی می‌کند: یکی جهان تخیلی و تصوری خویش که بر مبنای توهمها، هذیانها و نیازهای روانشناختیشان شکل گرفته است و دیگری جهان واقعی بیرون است که برای رفع نیازهای فیزیولوژیک خود به آن احتیاج دارد. هذیان، توهم، اختلال جریان فکر، رفتارهای نابهنجار و گاهی نشانه‌های منفی از جمله فقدان احساس لذت، فقدان اراده، سکوت و گوشه‌گیری علائم این بیماری را تشکیل می‌دهند.

گاهی بیمار خود را مورد تعقیب و آزار افراد یا سازمانهایی می‌پندارد و یا ممکن است خود را یک فرد بسیار مهم سیاسی و مذهبی کند (بزرگ‌پنداری). گاهی صداهای توهمی به او دستورهایی می‌دهند که خیلی اوقات هم مجبور است از آنها اطاعت کند و در نتیجه قربانیان این بیماران روانی جامعه و نسلی است که با اینان به سر می‌برند و آیندهٔ خود را بر برجهایی که از ریشه کرم خورده است به اجبار بنا می‌کنند.

رمان سِفر خروج

عقدهٔ حقارت یا خودکم‌بینی از رایجترین آسیبهای روانی در عصر حاضر محسوب می‌شود که گاهی ممکن است به عنوان یکی از نشانه‌های اختلالات روانی یا شخصیتی پیش آید و برخی اوقات ممکن است خود را به صورت یک بیماری و اختلال نشان دهد. افرادی که از خودکم‌بینی رنج می‌برند دارای یک سری ویژگیهای خاص خود هستند. آنها اغلب خود را کوچک و ضعیفتر از آنچه که هستند می‌بینند، حتی در مواردی گمان می‌کنند دیگران از آنها نفرت دارند و نمی‌توانند با آنچه هستند کنار بیایند و خود را ناتوان از حل مشکلات می‌پندارند.

رمان سفرخروج، آخرین اثر چاپ‌شدهٔ آصف سلطانزاده کلکسیون سرریز شدهٔ شخصیتهای سرخوردهٔ تمام داستانهای

اریکسون این تضادها بر به وجود آوردن یک کیفیت روانی یا ناکامی در به وجود آوردن آن کیفیت متمرکزند. در خلال این دوره هم زمینه برای رشد شخصی بسیار فراهم است و هم از سوی دیگر برای شکست و ناکامی، اریکسون مراحل رشد روانی- اجتماعی شخصیتی انسان را به هشت مرحله دسته‌بندی کرده است که در رمان سفرخروج، تلفیق این مراحل را گام‌به‌گام در فصلهای رمان با موسی که سختترین شکنجه‌های دوران طالبان را پشت سر گذاشته است و حال به امید دنیای روشنتری با علم به شرایط سخت پیش رویش پای در مهاجرت به ایران سرزمین رؤیاهایش می‌گذارد، پیش می‌بریم.

سفر خروج

محمد آصف سلطان زاده

قبلی اوست که چون موسی این خشم درونی فوران می‌کند و به قیام سر می‌گذارد. یکی از عناصر اصلی در نظریهٔ روانی- اجتماعی اریکسون، رشد هویت (خود) است. در نظریهٔ اریکسون هر مرحله، به صلاحیت یافتن و شایسته شدن در محدوده‌ای از زندگی مربوط است. اگر مرحله‌ای به خوبی پشت سر گذاشته شود، شخص احساس تسلط خواهد کرد و اگر مرحله‌ای ضعیف مدیریت شود، حس بی کفایتی در شخص پدید خواهد آمد.

اریکسون عقیده داشت که افراد در هر مرحله، با یک تضاد روبه‌رو می‌شوند که نقطهٔ عطفی در پروسهٔ رشد شخصیتی‌شان خواهد بود. به نظر اریکسون این تضادها بر به وجود آوردن یک کیفیت روانی یا ناکامی در به وجود آوردن آن کیفیت متمرکزند. در خلال این دوره هم زمینه برای رشد شخصی بسیار فراهم است و هم از سوی دیگر برای شکست و ناکامی، اریکسون مراحل رشد روانی- اجتماعی شخصیتی انسان را به هشت مرحله دسته‌بندی کرده است که در رمان سفرخروج، تلفیق این مراحل را گام‌به‌گام در فصلهای رمان با موسی که سخت‌ترین شکنجه‌های دوران طالبان را پشت سر گذاشته است و حال به امید دنیای روشنتری با علم به شرایط سخت پیش رویش پای در مهاجرت به ایران سرزمین رؤیاهایش می‌گذارد، پیش می‌بریم.

مرحلهٔ ۱. اعتماد در برابر بی اعتمادی: «موسی گفته بود: خی چرا باز می‌ری ایران؟

مرد ریش چند روز نتراشیدهٔ ماش و برنجش را خاراند و گفت تو تا حالی قمار زدی؟

موسی سر تکان داد.

شده که حتی لباس جانت رَ باخته باشی؟

نه.

خوب نمی‌فامی وقتی هیچگاه ده میدان قمار گد نشده باشی. از همین روی می‌خوایم یک دفعه دِگَه هم بروم ایران» (سلطانزاده سفر خروج: ۶).

مرحلهٔ ۲. خودگردانی و اتکا به نفس در برابر شرم و شک:

«تو مثل یک شـاخهٔ درختی بودی محکم در حاشـیهٔ دریا که بـه تو چنگ زدم وگرنه مـوج دریا مَرَ برده بـود، جلپه جلپه» (سلطانزاده: سـفر خروج: ۳۰)، «به تو آن زمان نگفتم که من هم کارت ندارم. نه تنها من که سـه چهارم تمام افغانهای این سـرزمین کارت ندارند؛ ولی همینطور روزگار می‌گذرانند فقط باید ترکش رَ یاد داشته باشی» (سلطانزاده: سفر خروج: ۳۱).

مرحلـهٔ ۳. ابتکار در برابر گناه: «چنـد نفر آتش گرفته بالا می‌دوند. شیشـهٔ آتش دیگری را موسی از دنبالشان می‌اندازد. همانجا دروازهٔ زیر زمین غرق آتش می‌شود» (سلطانزاده، سفر خروج: ۵۳)، «چشـمانش از درد بیرون می‌افتاد. گفت: اگر دستانم را نمی‌گرفتند می‌توانستم به این سو و آن سو مشت بزنم و از دردش بیدار شوم» (سلطانزاده، سفرخروج: ص ۶۴).

مرحلهٔ ۴. کوشایی در برابر حقارت: «چنگ زد و گوش مرد را گرفت. همانی بود که آن شب به موسی لگد زده بود. دیگری؛ اما همان همکارش نبود. موسی به او گفت: تو اگه کاری نکنی کارت ندارم» (سلطانزاده، سفرخروج: ۱۲۸).

مرحلهٔ ۵: هویت در برابر گم‌گشتگی: «هیچ گاهاً هم هرچه کوشش کردم، وطن نشد برایم. موسی گفته بود: افغانستان هم وطن نشد برای ما. بیرونمان کردند» (سلطانزاده، سلطانزاده، سـفر خروج: ۶)، «تو احمقی مثل همهٔ ایرانیها. فکر می‌کنی یک افغان یعنی یک جنایتکار... قسم می‌خورم ذهن کثافت تو رفت سـراغ اینکه من شاید آدم کشته‌ام یا مواد قاچاق کرده‌ام و حالا پلیس دنبال من است، درست است؟» (سلطانزاده، سفر خروج: ۱۵۴).

مرحلهٔ ۶. تعلق در برابر انزوا: «موسـی حس پیشگویی‌اش سـربلند می‌کند: نمی‌دانم تبریک بگویم یا تسـلیت، فرزندت سرافراز خواهد شد» (سلطانزاده، سفرخروج: ۲۴۷). مرحلهٔ ۷. فعالیت در برابر رکود: «موسی دروازهٔ ساختمان را باز می‌کند و عدهٔ زیادی به درون می‌آیند. دروازه را پشت سرشان می‌بندد. همه در تاریکی ایستاده مانده‌اند. موسی می‌دود به سوی زینه‌ها: بیایین بالا» (سلطانزاده، سفرخروج: ۲۱۱).

مرحلهٔ ۸. یکپارچگـی در برابر ناامیدی: «هنوز اتوبوس در راهبندان سنگسـریها بود که قیامت آغاز شـد. دماوند شروع کرد به آتش افشاندن. دود سیاه، انفجار دهها بمب اتمی انگار در دهها نیروگاه، تنوره می‌کشـید. کمـر زمین را لق می‌کرد و می‌شکسـت این تکانها... افسر نیروی انتظامی به سوی آنها سر می‌چرخاند: افغانیهای عزیز برگردیم تهران، فکر می‌کنم به وجود شما نیاز است که آنجا باشید. یک بار دیگر در کنار ما» (سلطانزاده، سفرخروج: ۲۵۸).

آدلر معتقد اسـت احساسـهای حقارت همـواره به عنوان نیرویی برانگیزنده در رفتار وجود دارد. به نظر او انسـان بودن یعنی احسـاس حقارت کـردن؛ چون این حالـت در همگی انسانها مشـترک است و نشانهٔ ضعف و یا نابهنجاری نیست. آدلر اعلام کرد: احساسهای حقارت منبع همهٔ تلاشهای انسان است. پیشرفت، رشد و ترقی فرد در نتیجهٔ جبران است؛ یعنی ناشی از تلاشـهای ما برای غلبه کردن بر حقارتهای واقعی یا تخیلی ماست. آدلر بر این باور است که انسان از همان ابتدای زندگی به احسـاس درماندگی و ضعف عمیق دچار می‌شـود؛ چون می‌فهمد در مقایسه با بزرگسـالان و اطرافیان موجودی ضعیف است و قادر نیست به تنهایی از عهدهٔ مشکلات زندگی براید.

موسی در سـفر خروج به مرور با دسـت و پنجه نرم کردن مشکلات گذشته و سختیهایی که اینک در پیش روی دارد در کنـار حس تنهایی و نبود هیچگونـه حمایت عاطفی و امنیت روانی و حس حقارتی که سـرکوب شـده بود و اینک در این خواستگاه تازه بیدار می‌گردد، دچار اختلال، هوشیاری، هویت و ادراک محیط می‌شـود. افرادی که دچار این اختلال هستند ممکن است پدیده تجزیه‌ای را از محدودهٔ طبیعی تا پاتولوژیک (چند شخصیتی) به نمایش بگذارند.

تجزیه، دفاعی در مقابل تروما یا آسـیب روانی اسـت و به فـرد کمک می‌کند که در هنگام وقـوع تروما خود را از آن دور نگه دارد و اثر ناشـی از تروما را بـه تأخیر بیندازد: «در آیینه از خودش ترسید موسـی پوزهٔ صورتش پیش آمده بود و ریشش سـیاه و باریک از شـقیقه تا زیـر زنخ روییده بـود. بروتهای تیزش می‌جنبیدند نوکهای تیز گوشـش را مالید» (سلطانزاده، سفرخروج: ۱۱۶)، «شباهتش به موش کامل می‌شد. نگاهش تندوتیز می‌شد و جزئیات را بیشتر انگار می‌یافت و می‌فهمید. لبهایش پس رفته بودند یا دندانهایش بیرون می‌زدند. خودش نفهمید. حس جویـدن از اعماق وجودش سـر بر می‌آورد» (سلطانزاده، سفرخروج: ۱۱۷).

شـخصیتهای خلق شده در رمانهای سـلطانزاده هیچگاه نمی‌توانند بر این نیروی حقارت خود غلبه کنند و برای رشـد و ترقی آن را در مسیر درست جهت دهند. از نگاه روانشناسی بالینی در کنار رنجی که از افسردگی درونی خود شخصیتهای سلطانزاده می‌برند با اختلال هویت و چه کسی بودند؟ و متعلق به کجا بودند؟ نیز در رنج عمیقی به سر می‌برند. پرسشهایی که هیچ‌وقت پاسخی و راه‌حلی و فضایی برای برون‌ریزی اصولی این رنجهای پنهانی نمی‌یابند؛ زیرا مراحل رشد هویت در میان شخصیتهای این چهار رمان به خصوص سفر خروج، هیچگاه به دلیل شرایط و نابسامانیهای زندگی گذشته، امروز و روشن نبودن آیندهٔ پیش رو به درستی طی نشده است.