فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره بیست و نهم، تابستان ۱۳۹۲: ۱۴۴-۱۱۹
تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۱۰/۰۸
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۰۸/۰۴

تجزیهٔ هویت در رمان «سرخی تو از من»

نرگس اسکویی *

چکیده

نوشتن رمان یا ساختن فیلم بر اساس مطالعات علمی در عرصهٔ جهانی، سابقهٔ طولانی دارد؛ اما این امر اغلب در ادبیات داستانی ما مغفول مانده است. اختلال تجزیهٔ هویت[1] با نام اختصاری DID یک بیماری کمیاب هویتی و شخصیتی است. این بیماری، دستمایهٔ ساخته شدن رمان و فیلم‌هایی در جهان شده است(۱). «رمان سرخی تو از من»، یکی از نادر رمان‌های ایرانی است که با تکیه بر ویژگی‌ها و دلایل ایجاد این بیماری نوشته شده است. مقالهٔ حاضر به شیوهٔ مطالعاتی میان‌رشته‌ای روان‌شناختی، علاوه بر معرفی مختصر این بیماری، به ارزیابی چگونگی توصیف این بیماری در رمان، نمادپردازی‌های موجود در متن داستان، نحوهٔ شخصیت‌پردازی و تطابق یا عدم تطابق شخصیت بیمار داستان با ویژگی‌های بیماران مبتلا به این اختلال می‌پردازد. بخش دیگری از مقاله به کاوش در تکنیک‌های توأمان داستان‌پردازی و روان‌کاوی که در لایه‌های مختلف داستان از آنها استفاده شده است (تداعی، برون‌ریز خاطرات واپس‌زده و...) اختصاص دارد. نتیجهٔ حاصل از این تحقیق، گویای آن است که نویسنده علی‌رغم چند لغزش کوچک علمی، از حیث داستان‌پردازی در بهره‌مندی از تکنیک‌های تعلیق و تداعی و انتخاب راوی و زبان خاص برای روایت مناسب این داستان و توصیف بیماری یادشده، بسیار موفق و تأثیرگذار عمل کرده است.

واژه‌های کلیدی: تجزیهٔ هویت، نقد روان‌شناسی، سرخی تو از من، سپیده شاملو.

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی بناب noskooi@yahoo.com

1. Dissociative Identity Disorder

مقدمه

«**هنر و ادبیات محصول روان‌رنجوری نیست، بلکه محتملاً تجلی ارادهٔ هنرمند برای دستیابی به تندرستی است**» (ادل، ۱۳۷۳: ۱۶۸).

سهم و پیشینهٔ ادبیات از جهت تدقیق در درک راز و رمز حیات ذهنی و روحی انسان و گشودن پیچیدگی‌های درونی او حتی فراتر از علم روان‌شناسی و روان‌کاوی است، تا جایی که به عقیدهٔ برخی روان‌کاوان، آشنایی ادبیات از اهمیت شناخت حوزهٔ «ناخودآگاه[۲]» آدمی در فهم دلایل عملکرد و رفتارهای گاه ناهنجار بشر و یا درک دشواری‌های شخصیتی وی، بسی دیرپاتر از علوم یادشده است[۳]. در وادی ادبیات و در طی داستان‌های سوررئالیستی، رمانتیسیستی، جریان سیال ذهن و...، فرصت و مجال سفر و اکتشاف در روح و ذهن آدمی و آشنایی با تخیّلات، خاطرات، کابوس‌ها، رؤیاها و... تمام آنچه در ژرف‌ترین و پنهان‌ترین زوایای وجودی وی می‌گذرد، فراهم است.

رمان «سرخی تو از من» نوشتهٔ *سپیده شاملو*، یک «رمان روان‌شناختی[۴]» است و از جملهٔ آثاری است که نویسندهٔ آن کوشیده است بحران شخصیتی، رفتاری و ارتباطی یک انسان را از دریچهٔ یک بیماریِ شناخته شده و تعریف شده توسط علم روان‌کاوی، ریشه‌یابی، تحلیل و حتی تا حدودی درمان نماید یا حداقل تخفیف دهد. در این رمان چندلایه‌ای، نویسنده تلاش می‌کند تا سرنوشت‌های مختلف زنانه را به تصویر درآورد. علاوه بر این نویسنده می‌کوشد تا به شکل برجسته‌ای در رمان خود، از طریق ترکیب همزمان تکنیک‌های داستان‌نویسی و تکنیک‌های روان‌کاوی چون هیپنوتیزم و پالایش ذهن، به تشریحِ احوال مبتلایان به این اختلال بپردازد.

در اختلال تجزیهٔ هویت، دو یا چند هویت یا وضعیت شخصیتی مجزا در یک فرد وجود دارد. از دید ناظر بیرونی، گویی چندین نفر در موقعیت‌های مختلف در درون یک بدن قرار می‌گیرند. در این اختلال، فرد در موقعیت‌های متفاوت، اعمال مختلفی را انجام می‌دهد. هر یک از این شخصیت‌ها، الگوی متفاوت ادراک، تفکر و ارتباط با محیط را داشته و هر یک در زمان معینی، کنترل رفتار فرد را به عهده می‌گیرد. این شخصیت‌ها، عادات، تکلم، عواطف و سبک‌های شناختی متفاوت دارند. شخصی که به این اختلال دچار است، خود از وجود شخصیت‌های دیگر اطلاعی ندارد (قلعه‌بندی، ۱۳۷۹: ۱۳۸).

این مقاله به نقد و بررسی رمان «سرخی تو از من»، بر اساس روش مطالعاتی بین‌رشته‌ای روان‌کاوانه می‌پردازد. در این مقاله همچنین به ارزیابی تکنیک‌هایی که در لایه‌های مختلف رمان در جهت روایت‌گری هنرمندانه و شخصیت‌پردازی مؤثر و تقویت هدفمند طرح داستان از آن استفاده شده است، پرداخته‌ایم.

پیشینه و لزوم تحقیق

پیش از این، *پاینده* (۱۳۹۲) در کتاب «گشودن رمان» و *گودرزی* و *نیکنام* (اردیبهشت ۱۳۹۰) در «وبلاگ رضا دادویی»، به نقد و تحلیل این رمان از جنبه‌های مختلف ادبی و عناصر داستانی پرداخته‌اند. اما بیماری شخصیت اول رمان، اختلال تجزیهٔ هویت و نقش مخرب آن در زندگی افرادِ آسیب‌دیده، کمتر در آثار ادبی ما به آن توجه شده است و به تبع آن، نقدهای ادبی مبتنی بر این بیماری روان‌شناختی نیز در پژوهش‌های ادبی و نقد داستانی ما تاکنون سابقه نداشته است. از این‌رو تحقیق حاضر حکم نخستین را در این زمینه دارد.

رمان «سرخی تو از من»، جزء معدود آثار ادبی ماست که به گونه‌ای مستقل و علمی به بیان هنری یک بیماری هویتی و تجزیه و بررسی آن می‌پردازد. بنابراین معرفی و تحلیل این داستان و همچنین بیماری کاوش شده در آن، هم از جهت برجسته‌سازی یک اثر ادبی روان‌شناختی و هم برای ارزیابی داستان و سنجش میزان توفیق نویسنده در مسیر پرداخت داستان روانکاوانه‌اش ضروری می‌نماید، که این مقاله آن را هدف خود قرار داده است.

بیماری تجزیهٔ هویت

بیشتر افراد خود را انسانی با یک شخصیت اساسی می‌دانند و حس یکپارچه از خویشتن دارند. ولی بیماران مبتلا به اختلالات تجزیه‌ای، حس داشتن یک هوشیاری واحد را از دست می‌دهند. شخص احساس می‌کند که فاقد هویت است یا در مورد هویت خود سردرگم است و یا هویت‌های متعددی دارد. هر چیزی که معمولاً به

انسان‌ها شخصیت واحدی می‌بخشد (افکار، احساسات و اعمال یکپارچه)، در افراد مبتلا به اختلالات تجزیه‌ای یکپارچه نیست (کاپلان و ساندوک، ۱۳۸۹: ۲۱۲).

منظور از تجزیه در این تعاریف «عبارت است از فعالیت جداگانه و منفک ساختارهای روانی یا محتوای آنها که قبلاً با هم پیوسته و مرتبط بوده‌اند. اختلالات تجزیه‌ای شامل مشکلات شناختی مثل فقدان حافظه، فقدان هویت شخصی و یا حالت دگرگون‌شدهٔ هشیاری می‌شود. با اینکه این اختلالات در نمایش‌های تلویزیونی یا رادیویی زیاد یافت می‌شود، لیکن در زندگی واقعی بسیار نادر هستند. شخص، تماس با واقعیت را حفظ کرده است، اما این نشانه‌ها بسیار شدید بوده، یک ماهیت عجیب دارد. شروع و پایان این اختلال، ناگهانی است» (ساپینگتون، ۱۳۷۹: ۳۶۸).

اختلال تجزیهٔ هویت، یک تشخیص روان‌کاوانه است که به شرح و توصیف شرایطی می‌پردازد که در طی آن، یک فرد به ارائهٔ چند هویت یا شخصیت متفاوت ولی مشخص می‌پردازد که در هر کدام از آنها، طرح و روشی خاص و متفاوت برای ادراک جهان و رویارویی با آن دارند. این بیماری شامل نوعی اختلال و آشوب در هویت است که دو یا چند شخصیت جداگانه در وجود فرد ظاهر می‌شوند. این هویت‌های مختلف که با نام «دگروا» شناخته می‌شوند، کنترل رفتار فرد را از یک زمان به زمان دیگر به دست می‌گیرد.

در اختلال شخصیت چندگانه که نوعی اختلال در هویت است، دو یا چند شخصیت مختلف، کنترل رفتار فرد را از زمانی به زمان دیگر در دست می‌گیرند. معمولاً یک شخصیت نسبت به سایر شخصیت‌ها غالب است. شخصیت غالب، اغلب نسبت به سایر شخصیت‌ها فراموشی دارد و از وجود آنها آگاه نیست. انتقال از یک شخصیت به شخصیت دیگر معمولاً ناگهانی است. برخی از شخصیت‌ها ممکن است از برخی وجوه شخصیت‌های دیگر آگاه باشند، اما در هر زمان یکی از آنها کنترل رفتار بیمار را در دست می‌گیرد. هر شخصیت ممکن است یک سری خاطرات مخصوص به خود داشته باشد و هر یک، اسم و خصوصیات فیزیولوژیک متفاوت داشته باشد؛ مثلاً نمرهٔ عینک آنها برابر نباشد یا بهرهٔ هوشی متفاوت داشته باشند یا اشتها، تمایلات جنسی، سن و نژاد متفاوت داشته باشند. یک یا چند تا از شخصیت‌ها ممکن است در عین حال بیماری روانی توأم مثل افسردگی یا وسواس داشته باشد (نادی، ۱۳۹۰: ۷).

علائم و نشانه‌های بیماری تجزیهٔ هویت

بیمارانی که برای آنها تشخیص DID داده شده، در طول زمان انواع گسترده‌ای از علائم و نشانه‌های گوناگون را با نوسانات زیاد در شدت آنها نشان می‌دهند. زمانی یک علامت مرضی با شدت زیاد در طول یک روز مشاهده می‌شود و زمانی هم حالت طبیعی و عادی و گاهی افزایش در کارایی بیمار در زمانی دیگر ملاحظه می‌گردد. این علائم و نشانه‌ها ممکن است شامل تعدادی از موارد زیر باشد:

- روش‌ها، رفتارها و باورهایی در یک فرد که با دیگر شخصیت‌های وی در زمان‌های دیگر شباهتی با هم ندارد.
- پیدایش سردردهای غیرمنتظره و یا سایر دردهای جسم.
- اختلال مسخِ شخصیت: این اختلال با تغییر مداوم و عودکننده در ادراک شخص از خود - به حدی که احساس واقعیت نفس موقتاً از بین می‌رود - مشخص است.
- اختلال یا از بین رفتن احساس واقعی زمان برای بیمار.
- مسخ واقعی، دگرسان بینی محیط، احساس دگرگونگی واقعیت، احساس اینکه محیطِ شخص تغییر یافته است. مسخ واقعیت در بسیاری از موارد با مسخ شخصیت همراه است.
- کاهش زیاد در میزانِ حافظه (کلارنس،۱۳۷۰: ۱۶۲).
- افسردگی.
- برگشت‌های مکرر و سریع خاطره با سیر قهقرایی به زمان حادثه یا سوءاستفادهٔ جنسی.
- پیدایش ناگهانی عصبانیت بدون وجود علت منطقی.
- حملات مکرر ترس شدید همراه با اضطراب.
- شنیدن صدای شخصیت‌هایی که در درونِ ذهنِ فرد قرار دارند.
- اختلالات هذیانی، اختلالات هذیانی پایدار.
- بیمار ممکن است انواع مختلف علائم و نشانه‌ها را تجربه کند که ممکن است شبیه به صرع، اسکیزوفرنی، اختلالات اضطرابی، اختلالات لقی، اختلالات

استرسی بعد از ضربه‌های شدید روانی، اختلالات شخصیتی و اختلال در نحوهٔ خوردن - بی‌اشتهایی یا پرخوری- باشد (نادی، ۱۳۹۰: ۷).

نظریاتی دربارهٔ نحوهٔ رشد و پیدایش بیماری تجزیهٔ هویت

تاکنون چنین نظریه‌پردازی شده است که ضایعات جسمی، جنسی و روانی شدید در دوران کودکی در برخی از افراد، زمینه را برای پیدایش اختلال تجزیه‌ای هویت فراهم می‌سازد. گام‌های متوالی در پیدایش این بیماری در چند نظریه‌پردازی چنین بیان شده است:

کودکی توسط فردی که برای نگه‌داری او مورد اعتماد تصور می‌شده، مورد تجاوز یا آزار قرار می‌گیرد - اغلب پدر- و در این شرایط، آگاهی و خاطرهٔ مصدوم و شکنندهٔ او برای بقا و دفاع از ارتباطات و دوام خانواده به صورت دفاعی دچار گسستگی و جدایی می‌شود. خاطرات و احساس‌های صدمه دیده که به منطقهٔ مادون آگاه رانده می‌شود، به صورت یک شخصیت مجزا شکل می‌گیرد و به صورت ظاهری تا حدودی تحول و تغییر پیدا می‌کند. این روند ناراحت‌کنندهٔ شخصیتی- هویتی معمولاً در مراحل و دفعات متوالی تکرار می‌شود. به این ترتیب شخصیت‌های متعددی شکل می‌گیرد که هر یک محتوی خاطرات متفاوتی هستند. از این زمان به بعد، این شخصیت‌ها به ایفای نقش‌هایی می‌پردازند که می‌توانند برای بیمار درمان‌بخش یا ویرانگر باشد (همان).

درمان

درمان این بیماری معمو ً شامل جلسات روان‌کاوی به همراه هیپنوتیزم است. هدف از درمان، درهم شکستن شخصیت‌های متفاوت و محدود کردن آنها به یک هویت منحصربه‌فرد است. روان‌درمانگر سعی می‌کند با دگروارهای متفاوت ارتباط برقرار کرده تا ابتدا با نقش و عملکرد هر یک از آنها آشنا شود. سپس ارتباطی میان شخصیت‌های متفاوت به‌ویژه خصوصیاتی که قدری ماهیت خشونت و مخرب دارند ایجاد می‌کند و آنها را به مرور زمان از میان برمی‌دارد. از دیگر اهداف روان‌درمانگر این است که با کلیهٔ این شخصیت‌های مختلف ارتباط برقرار کند و به نحوی آنها را به هم مرتبط کند. مشاور

همچنین سعی می‌کند که خاطرات دردآور و ضربه‌های روحی گذشته را از وجود بیمار پاک کند.

خلاصهٔ رمان «سرخی تو از من»

رمان سرخی تو از من، روایتگر زندگی چند زن به شکل موازی است که در یک نقطه به اشتراک می‌رسند. «نگار»، شخصیت محوری داستان (در زمان حال داستان)، زن مطلقهٔ آشفته، روان‌پریش، مضطرب و افسرده‌ای است که فقط هفته‌ای یک‌بار اجازهٔ دیدن تنها پسرش (فرهاد) را دارد. به تازگی خانه‌ای اجاره کرده است. مستأجر پیشین، «فرزانه» (شخصیت اصلی دوم) بوده است. «لیلا» (شخصیت اصلی سوم قصه)، پزشک روان‌کاو میان‌سالی است و تخصص اصلی او روان‌کاوی زنانی است که به هر دلیلی دست به خودکشی می‌زنند. علت علاقه‌مندی خاص لیلا به موضوع خودکشی زنان، ریشه در خودکشی مادرش (هما) دارد. هما، چهارمین زن مرد است و زنانِ دیگر مرد، او را بدکاره می‌دانند.

آشنایی مخاطب با زندگی فرزانه، از طریق مرور پروندهٔ او و شنود جلسات روان‌کاوی که نزد لیلا گذرانده است شکل می‌گیرد. در زمانِ حال داستان، فرزانه در چهارمین خودکشی‌اش (سقوط از برج میلاد) جان سپرده است. ما با سهیم شدن در بازخوانی پروندهٔ فرزانه همراه با لیلا، متوجه می‌شویم که فرزانه از طریق ... امرار معاش می‌کرده، با مردی ثروتمند و مسن‌تر از خود (حسام دوستدار) رابطهٔ عاشقانه داشته و آنچه موجب خودکشی او شده است، در اصل از رابطه‌اش با همین مرد ناشی می‌شود. لیلا در جست‌وجوی آن مرد و دریافت علت مرگ فرزانه است. پی‌گیری نشانی از فرزانه، لیلا را به خانهٔ نگار (خانهٔ قبلی فرزانه) می‌کشاند و بدین ترتیب مرگ فرزانه، دستمایهٔ آشنایی و نقطهٔ تلاقی دو شخصیت محوری داستان با یکدیگر است. لیلا به همراه نگار، به دنبال یافتن اطلاعاتی دربارهٔ گذشتهٔ فرزانه و آن مرد مرموز می‌گردند و در طی این همراهی، لیلا متوجه بیماری روحی شدید نگار و روان آشفته و اضطراب‌های بی‌پایان او می‌شود. لیلا از نگار می‌خواهد که به جای منشی در مطبش مشغول کار شود و همزمان او را روان‌کاوی هم می‌کند.

حسام دوستدار خواهان برقراری ارتباط با نگار است و سرانجام به خانهٔ نگار راه می‌یابد. روش‌های درمانی لیلا روی نگار به نتیجه می‌رسد. گذشته از میان خاطرات فراموش‌شدهٔ ذهن رنج‌دیدهٔ نگار بیرون کشیده می‌شود و تکه‌های پازل زندگی او کامل می‌شود: «متین»، دخترکی که در کودکی از طرف پدرش بارها مورد آزار جنسی بوده است، دچار بیماری تجزیهٔ هویت یا چندشخصیتی شده، هر گوشه از آرزوها و خواسته‌هایش را در قالب شخصیتی مستقل (نگار- آزاده) ریخته است. لیلا همچنین با کاوش دربارهٔ حسام دوستدار، موفق به شناسایی او می‌شود و به رازش پی می‌برد. حسام، پدر- معشوق فرزانه (ثمانه دوستدار) است. به علت تعرضش به فرزانه در کودکی، او را از خانه فراری داده است. وقتی سال‌ها بعد در پی هوس‌بازی به دخترکان خیابانی روی می‌آورد، دوباره فرزانه سر راهش قرار می‌گیرد و ناخواسته به او دل می‌بازد و بعدتر خودکشی می‌کند. *دوستدار* هم مثل لیلا، برای یافتن نشانی از فرزانه (در خانهٔ نگار) به نگار نزدیک شده است. نگار در بهت حاصل از این معرفت، چاقویی را که همیشه برای حفاظت از خود به همراه دارد، در پهلوی حسام فرومی‌برد.

تکنیک‌های داستان‌پردازی در رمان

شخصیت‌پردازی

نگار، متین، آزاده: از نخستین توصیفات داستان مشخص می‌شود که چهرهٔ اصلی داستان (نگار)، شخصیتی پیچیده، درون‌گرا یا به اصطلاح «مدور[۵]» دارد. جریان کلی داستان، از گره تا طرح و پیرنگ همه بر محور «شخصیت» نگار می‌چرخد و حل غوامض و پیچیدگی‌های روحی این شخصیت و بازیافت خاطرات او -که رنگی از آن در قصهٔ شخصیت‌های دیگر داستان (فرزانه، هما) نیز وجود دارد- مسئلهٔ اصلی داستان است. توصیف نویسنده از ویژگی‌ها و علایم بیماری شخصیت نگار، همگی علمی و سنجیده است: واپس زدن[۶] بخش‌هایی از زندگی، خواب‌های آشفته، ترس‌های غیر ارادی، آشفتگی ذهنی، نامتمرکز بودن حواس، فراموشی، سردردهای مزمن، ناتوانی در بیدار شدن از خواب، تیک لب، لرزش دست‌ها، بی‌میلی جنسی، بی‌اشتهایی و...؛ همچنین دلیل ریشه‌ای و یا عقدهٔ روحی که نویسنده برای ایجاد بیماری تجزیهٔ هویت در نگار

می‌آفریند (و در اصل هدف و تم اصلی داستان است)، یعنی تعرض‌های جنسی در کودکی و نوجوانی، در تطابق با نظریات روان‌کاوان و یکی از نخستین و مهم‌ترین دلایل ایجاد این بیماری روحی است.

اما از طرف دیگر یکی از ضعف‌های اصلی داستان را نیز در شخصیت‌پردازی نگار و یا حداقل توصیف شرایط وی باید دانست. این کاستی‌های را در دو بخش می‌توان تقسیم‌بندی کرد:

الف- اولین و مهم‌ترین دلیل، به توصیف شخصیت نگار به عنوان یک نمونه از بیماران تجزیهٔ هویت برمی‌گردد. مهم‌ترین ویژگی این نوع بیماران در این نکته است که هر از گاهی شاهد ظهور یکی از شخصیت‌های تجزیه‌یافته در آنها هستیم و این شخصیت‌ها هر کدام با شکل ظاهری و صدای متفاوت، اندیشه‌ها و آرزوها و نگرش‌های متفاوت و نیز طرز برخورد و روابط متفاوت، پاره‌ای زمان‌ها جلوه می‌کنند و زندگی می‌کنند، به گونه‌ای که وقتی شخصیت بعدی زمام رفتار شخص را در دست می‌گیرد، کاملاً فراموش می‌کند که شخصیت قبلی چه می‌کرده، کجا بوده و... (ر.ک: خردمند، ۱۳۸۸).

اما در این رمان، نگار (زمان حال) همیشه نگار است و هیچ‌گاه شخصیت و رفتار دیگرگونه‌ای از خود بروز نمی‌دهد، به گونه‌ای که حتی در طرز تلقی خانواده‌اش (پسرش فرهاد، همسرش بهروز، خانوادهٔ همسرش)، نشانه‌ای دال بر رفتار چندگانه از او نمی‌بینیم (فقط یک اشاره کوچک به تغییر صدای نگار در جلسات روان‌کاوی وجود دارد (شاملو، ۱۳۸۳: ۱۸۵) بلکه حضور شخصیت‌های تجزیه شده از وجود او را فقط در خاطرات او و واگویه‌های درونی‌اش (آن هم از زبان دانای نیمه‌کل) بازمی‌یابیم. شخصیت متین و همچنین شخصیت آزاده فقط از طریق ارتباط (زمان گذشته) با شخصیت محوری نگار است که موجودیت می‌یابند و نگار از سرنوشت و ماجراهای متین و آزاده اطلاع کامل دارد. به عبارت دیگر، برخلاف جریان عادی این بیماری، شخصیت‌های متفاوت وجود نگار، نه در ارتباط با دیگران (یا جلسات روان‌کاوی) بلکه در ارتباط و گفت‌وگو با یکدیگر است که متجلی می‌شوند:

«متین تا شب گریه کرد. شب هم بیشتر گریه کرد و گفت: مامانم چرا؟
اون چرا من رو فرستاده اینجا؟ نگار بعداً بهش گفت: ولی مامانت خیلی

مهربونه که تو رو فرستاده اینجا. آزاده می‌گفت: شما یه تختەتون کمه»
(همان: ۱۲۱)

به نظر می‌رسد این اشکال از علاقهٔ نویسنده به ایجاد تعلیق و ابهام در داستان و ترس او از لو رفتن قصه، به وجود آمده است. (ر.ک: بخش تعلیق).

ب- فراموشی (وقفه‌های زمانی)، یکی از ویژگی‌های اصلی بیماری تجزیهٔ هویت است. در این نوع بیماری، بیمار علی‌رغم آگاهی از وجود شخصیت‌های دیگر، ارتباط چندانی با آنها برقرار نمی‌کند و علاقه‌ای نیز به برقراری ارتباط با آنها ندارد (مخصوصاً تا قبل از شروع درمان). بدین سان شخصیت‌های دیگر، هر مدت (ممکن است چندین سال طول بکشد) از زندگی را که یکی از شخصیت‌ها بر وجود بیمار قاهر و غالب بوده است، فراموش می‌کنند و فقط در صورت درمان‌های روان‌کاوی است که آن بخش‌های فراموش شده از زندگی (که زمان غلبهٔ یکی از شخصیت‌ها بوده است) را احیا می‌کنند.

اما در این رمان، نگار از هر آنچه که بر متین و آزاده گذشته است، با خبر است. حتی برای آزاده، زندگی رؤیایی و عاشقانه با یوسف (بر پایهٔ آرزوهای واپس‌زدهٔ خودش) ساخته است و در زمان حال، آنان را برای دور ماندن از آلودگی هوای تهران به شمال فرستاده است. یعنی خودش به ارادهٔ خودش (و پیش از شروع درمان) آن شخصیت‌ها را کنار گذاشته است که جریانی بر خلاف روال عادی این بیماری است.

در این داستان شاهد آنیم که طرح مسئلهٔ فراموشی‌های نگار با بخش‌هایی از داستان در تناقض است. مثلاً در جایی از قصه که از او سابقهٔ کاری‌اش سؤال می‌شود، او به راحتی هر جایی را که در آن مشغول به کار بوده است، برمی‌شمارد و اشاره می‌کند که هفت هشت سالی کار نکرده است (وقفه‌های زمانی)؛ اما بلافاصله در واگویه‌های ذهنی‌اش، رد آن هشت سال را می‌یابیم: در آن سال‌ها آزاده در بانک مشغول به کار بوده است (شاملو، ۱۳۸۳: ۱۴۱). از این‌رو شخصیت نگار برخلاف انتظار، پیش از روان‌کاوی، خود در حال بازسازی شخصیت خود است (سؤال‌های متوالی ذهنی او از گذشته و جواب‌هایی که در ذهنش برای این سؤال‌ها می‌یابد، مؤید این نکته است). بدین جهت پیش از آنکه شخصیت «بیمار» از او ببینیم، او را در قالب شخصیت «پویا[۷]» می‌یابیم. چنان‌که حجم زیادی از خاطرات او، پیش از آشنایی‌اش با لیلا (روان‌کاو) مرور شده است.

حتی در جریان آشنایی نگار با حسام، وقتی نگار خود را بـا نـام آزاده بـه وی معرفـی می‌کند (شاملو، ۱۳۸۳: ۱۳۲)، روند داستان گویای آن است که این امر نـه بـه دلیـل ظهـور شخصیت آزاده در آن برههٔ خاص، بلکـه از روی مصـلحت‌اندیشـی نگـار اسـت. نگـار بـا آشنایی کامل از کارها و خاطرات و رویدادهای زندگی آزاده در ارتبـاطش بـا حسـام، [در قالب آزاده فرو نمی‌رود، بلکه] هوشیارانه خود را به جای آزاده جا می‌زند و با دقت کامـل به او دروغ می‌گوید (همـان: ۲۳۴-۲۴۰). این نوع هوشیاری و فراست در تنـاقض آشـکار بـا روند ذهنی این نوع بیماران است.

راوی

در داستان‌های روان‌شناختی و همچنین رمان‌هایی که به هر روی با ناخودآگاه آدمی و خاطرات و خیالات او در ارتباط است یا جریان سیال ذهن را پی می‌گیرد، از زاویهٔ دید و راوی در شکل‌های متنوع و مختلف استفاده مـی‌شـود. «تغییرهـای پیـاپی زاویـهٔ دیـد داستان و جابه‌جایی مدام راوی از تک‌گویی‌های مستقیم و غیرمستقیم بـا حضـور دانـای کل شروع می‌شود و تا دریافت حسی، تحلیل درونی و در نهایت روایت دانای کل ذهنـی امتداد می‌یابد. در این گذار، حضـور راوی کـم‌کـم محسـوس مـی‌شـود تـا در نهایـت در روایت‌گریِ ذهنی، دانای کل به پررنگ‌ترین حالت خود می‌رسد» (حرّی، ۱۳۹۰: ۳۷).

در داستان «سرخی تو از من»، علـی‌رغـم برخـورداری نویسـنده از روش‌هـایی چـون واگویه‌های ذهنی و تداعی‌ها و بیان خاطرات شخصیت‌ها در مسیر روشـن شـدن مسـائل داستان و افشای حقایق گذشته، چرخشی در زاویهٔ دید وجود ندارد و راویِ زمـان حـال، همواره دانای نیمه کل است که هم بر کنش‌های فعلی شخصیت‌ها و هـم بـر ذهنیـات و خاطرات ماضی آنان اشراف دارد. اما اشراف او بر وقایع و حوادث به همـان انـدازه‌ای کـه خاطرات و دل‌مشغولی‌ها یا خواب‌ها و کابوس‌های شخصیت‌ها بدان مـی‌پـردازد، محـدود می‌شود. دانای کل این داستان، اطلاعی از جریانات و خـاطراتی کـه شخصـیت‌هـا از آن بـی‌خبرنـد و یـا آن را فرامـوش کـرده‌انـد نـدارد و در هـر بخـش محـدود بـه ذهـن شخصیت‌هاست.

داستان با سرفصل‌های تاریخ‌دار مشخص شده است. به این معنی که راوی، دانای کل گذشته نیست که امکان حرکت در ذهن شخصیت‌ها را به شکل نامحدود بیابد، در روح آنان حرکت کند، همه چیز را ببیند و برای ما تفسیر کند یا دربارهٔ رویدادهای حال و گذشته قضاوت کند و ما را به سوی معناهایی که حدیث اصلی داستان است، هدایت کند. بنابراین می‌توان گفت راوی کل این داستان در پاره‌ای از بخش‌های داستان، با زبان حال شخصیت‌ها (اول شخص) همسو است (ر.ک: وبلاگ رضا دادویی).

انتخاب این زاویهٔ دید و راوی دانای نیمه کل (محدود به کنش‌ها و ذهنیت شخصیت‌ها) امکان ساختن شخصیت بیمار نگار را در داستان فراهم کرده است. با انتخاب این نوع راوی، در هر بخش از داستان، اطلاعات به همان اندازه که نویسنده تمایل دارد در اختیار مخاطب قرار می‌گیرد و مخاطب با تلاش‌های امیدوارانهٔ نگار و جلسات روان‌کاوانه برای یادآوری گذشته، گشوده شدن عقده‌های روانی، بازسازی شخصیت و گشوده شدن گره داستان همراه می‌شود و آگاهی‌های او بر روایت داستان پیشی نمی‌گیرد. بنابراین می‌توان گفت انتخاب این زاویهٔ دید برای روایت داستان و ایجاد تعلیق در آن، انتخابی هوشمندانه بوده است.

روایت

در داستان «سرخی تو از من»، نویسنده برای روایت قصهٔ شخصیت‌ها از شیوهٔ خطی استفاده نمی‌کند بلکه به شیوهٔ روایت داستان‌های روان‌شناختی از تبیین و توصیف حالات و خاطرات شخصیت‌ها برای پیشرفت داستان و بازسازی شخصیت‌ها و شکافتن پیچیدگی‌های روحی آنان استفاده کرده است. در داستان‌های روان‌شناختی، شیوهٔ روایت متفاوت است: «روایت این داستان‌ها، به جای رعایت سیر منظم و خطی زمان، آنگونه که در دنیای عینی می‌شناسیم، تداعی‌های ذهنی راوی را شالوده‌ای برای بازگویی اپیزودهای جداگانه و ظاهراً نامرتبط قرار می‌دهد» (پاینده، ۱۳۸۹: ۲۹۶). بدین‌ترتیب به جای روایت کردن رویدادهای بیرونی، تحولات روحی- روانی شخصیت‌ها با تأکید بر زمانی درونی و دیدگاهی متفاوت که بر کیفیت و چگونگی این تحولات تأثیر بسزایی دارد، بازتاب داده می‌شود (درّی، ۱۳۹۲: ۵۳). به عبارت دیگر در شیوه‌های مشابه این نوع

داستان‌نویسی، نویسنده به جای اینکه بر اساس ترتیب زمانی، چارچوبی بیرونی از روایت به دست دهد، ترجیح می‌دهد در ذهن شخصیت‌ها غوطه‌ور شود تا از این طریق سرگذشت آنها را بازگوید.

بخش آغازین داستان، بسان یک براعت استهلال، بیانگر خلاصه‌ای است از قصهٔ آدم‌هایی که بعداً در داستان تجزیه و تحلیل خواهند شد. این بخش، فضای خیابان‌های تهران را در عصر چهارشنبه سوری توصیف می‌کند و نشان می‌دهد که هر کدام از شخصیت‌های داستان در گوشه‌ای از این شهر به چه کاری مشغول‌اند. بار دیگر در تاریخ ۱۳ فروردین، نظیر چنین بخشی را می‌بینیم که دانای کل ضمن توصیف تهران بهاریِ تعطیل و خلوت، لحظات همهٔ شخصیت‌ها را در آن روز خاص در چند جمله وصف می‌کند (شاملو، ۱۳۸۳: ۱۳۴).

داستان، بخش‌بندی‌های کوتاه و مکرری دارد. هر بخش (به شکل یکی در میان) به یکی از دو شخصیت اصلی داستان (نگار- لیلا) در «زمان حال» می‌پردازد. بر آغاز هر بخش، تاریخ و ساعتی نقش شده است تا مفهوم «حال» بودن زمان را کامل‌تر نشان دهد و در عین حال نقش سفر ذهنی همراه با خاطرات و کابوس‌های (ناخودآگاه) شخصیت‌های داستان را - برای واکاوی داستان و یافتن عقده‌های شخصیتی و احتمالاً درمان آنها- به گذشته‌های دور (کودکی)، در پیشرفت روند داستان و کشف و حل غوامض و حقایق زندگی قهرمانان قصه نشان دهد. بدین ترتیب داستان از تاریخ بیست و ششم اسفندماه/ ساعت هفده آغاز می‌شود و در هفتم خرداد/ ساعت هجده تمام می‌شود. استفاده از این نوع شیوهٔ روایت، بهترین گزینهٔ نویسنده برای ایجاد تعلیق در داستان و کشف تدریجی تمام جریاناتی است که منجر به شکل‌گیری شخصیت‌هایی نظیر نگار و فرزانه می‌شود و بدین‌گونه داستان امکان تحلیل روان‌کاوانهٔ یک معضل شخصیتی و اجتماعی را فراهم می‌آورد.

زبان و بیان نمادین

زبان عادی که برخاسته از خودآگاه است و از قواعد منطقی پیروی می‌کند، نمی‌تواند گویای ضمیر پنهان و ناآگاه شخصیت در این شیوه از داستان‌نویسی باشد. بنابراین به

زبانی که از هنجارها و قراردادهای روزمره آزاد باشد و بتواند به عنوان نمادی از عواطف درونی عمل کند، نیازمند است. اریک فروم معتقد است: «زبان سمبولیک، زبانی است که تجربیات درونی و احساسات و افکار را به شکل پدیده‌های حسی و وقایعی در دنیای خارج بیان می‌کند و منطق آن با منطق معمول و روزمره ما فرق دارد؛ منطقی که از مقوله‌های زمان و مکان تبعیت نمی‌کند و بعکس، تحت تسلط عواملی چون درجهٔ شدت احساسات و تداعی معانی است» (۱۳۶۶: ۷).

زبان در این داستان، کاملاً در خدمت نوع روایت داستان، ایجاد تعلیق و پیشبرد اهداف روان‌کاوانهٔ آن است. هرچند داستان از زبان راوی سوم شخص و دانای نیمه‌کل بیان می‌شود، راوی کاملاً همسو با پریشانی ذهنی و روحی شخصیت اصلی داستان یعنی نگار همراه می‌شود تا به بیان آشفتگی وجودی او و روند تداعی‌های او بپردازد. در جلسات روان‌کاوی لیلا که نگار از خودش حرف می‌زند، این بی‌نظمی ذهنی-کلامی عمدی به اوج می‌رسد (شاملو، ۱۳۸۳: ۱۸۴).

از این‌رو در داستان پیوسته شاهد تلاش نویسنده برای ایجاد گسستگی‌های گفتاری و هنجارشکنی‌های زبانی برای توصیف حالات مختلف بیماری نگار و ارجاعاتی به نقطهٔ اصلی ابهام زندگی او، یعنی دوران کودکی‌اش هستیم:

> «[توصیف] ماشین‌ها، آرام می‌روند و می‌آیند. فردا است که گره بخورند توی هم و گلوله شوند و کی شلیکش می‌کند سمت تو؟[تداعی ذهنی نگار] یک توپ دارم قل‌قلی یه» (همان: ۱۶۷)؛ «[اریس] - ترجیح می‌دیم با آدم‌هایی کار کنیم که خیلی جوون نباشن. اونا با ما راه میان. ما هم با اونا راه میایم. [تداعی ذهنی نگار] - تاتی، نباتی. تاب تاب عباسی» (همان: ۱۴۱).

نمادها

نویسنده از چندین نماد تکرارشونده در داستان برای شرح مبهم و در پردهٔ اتفاقات داستان و نیز نشان دادن وضعیت آشفتهٔ روحی نگار بهره جسته است. نمادهای این داستان در اصل نشانه‌های روان‌شناختی گویایی هستند برای ترسیم بحران‌های روحی و ذهنی نگار. نویسنده عامدانه، نشانه‌ها و سمبل‌های مختلف عمومی و شخصی و حتی

جنسی را در زبان روایی قصه وارد کرده است. به چند نمونه از پربسامدترین این نمادها اشاراتی می‌شود:

برج میلاد

برج میلاد، مهم‌ترین و پرتکرارترین نماد عمومی موجود در داستان است. چندین بار تصویر برج میلاد در داستان هویدا می‌شود و به اشکال مختلف تسلط و غلبهٔ آن بر کل شهر تهران توصیف می‌شود.

> «برج از این پنجره هم معلوم است. اصلاً از تمام پنجره‌های شهر معلوم است. قرار بوده آن قدر قد بکشد که توی دنیا فقط از سه چهار تا مثل خودش کوتاه‌تر بماند. لابد کلاس بدن‌سازی می‌رفته که این همه گنده شده. می‌گویند برج دیگر قدش را کشیده» (شاملو، ۱۳۸۳: ۶)

برج میلاد در این داستان نماد ***نرینگی***[۸] است.

مار

نماد اسطوره‌ای مار، یکی از کهن‌ترین نمادهای جانوری در اکثر فرهنگ‌های بشری است. مار هم نماد سلامتی است و هم نماد اهریمنی و مرگ. در این داستان، مارهای سیاه وهمی در شکم نگار لانه کرده‌اند و هرگاه که اضطراب‌های او به اوج می‌رسند به شدت در روده‌های او می‌پیچند. توصیف آشفتگی خواب‌ها و بیداری‌های نگار با این مارها عجین شده است:

> «چند سال این مار را با خودش همه‌جا می‌برد؟ مار تابی به خودش می‌داد و او را می‌کشاند تا توالت. شب‌ها هر چقدر هم که دیر می‌خوابید مار دیرتر از او می‌خوابید... بعد خواب‌ها شروع می‌شدند که می‌پیچیدند به رقص مار و او را تا کجاها و ناکجاها می‌بردند...» (همان: ۳۹)

مار بهترین نماد برای تبیین بخش تاریک و مجهول زندگی و شخصیت نگار است و نویسنده با این نماد به زیبایی بر وجوب و التزام حرکت آرام در تونل زمان و ذهن آشفتهٔ نگار برای یافتن سرچشمهٔ مشکلات او و گذشتهٔ دردآلود او اشاره می‌کند. در عین حال

مار هم می‌تواند نماد نرینگی (ر.ک: یادداشت‌ها، شمارهٔ ۸) شمرده شود: «بابای خانم طلایی - نگار- مارگیر بوده» (همان: ۲۲۴).

ساعت

ساعت در داستان‌های روان‌شناختی و جریان سیال ذهن، نمادی مهم و اثرگذار برای نشان دادن مفاهیم متفاوت از زمان محسوب می‌شود. «در بسیاری از آثار جریان سیال ذهن، ساعت به مثابهٔ یک شیء نمادین مورد توجه قرار گرفته است» (بیات، ۱۳۸۳: ۲۱)، زیرا در داستان‌هایی که به بیان مافی‌الضمیر شخصیت‌ها می‌پردازد، نشان دادن فاصله و تفاوت موجود بین زمان عینی و زمان ذهنی (زمان درونی یا عاطفی) قصه، از پراهمیت‌ترین مسائل در ساختار روایی داستان به شمار می‌آید. نویسنده برای ایجاد تمایز بین دو زمان حقیقی و ذهنی داستان، علاوه بر زمان‌دار کردن بخش‌بندی‌های روایت، از نماد پرمصرف و گویای ساعت هم استفاده کرده است:

> «ساعت چند است؟ چه فرقی می‌کند. چرا مثل احمق‌ها توی اتاق خوابش ساعت گذاشته؟ ساعت مال خوابگاه است. آن هم روبه‌روی تخت نگار. مثل جغد» (شاملو، ۱۳۸۳: ۶۳).

تعلیق

هر روایت یا داستان، بنا به ظرفیت‌ها و اهدافی که دارد، در پی آن است که با خواننده تعامل و ارتباط داشته باشد. مسلماً استمرار و تداوم این تعامل منوط به نحوهٔ پردازش روایت و تمهیداتی است که نویسنده از طریق ابهام، تأخیر و کتمان یکی از حلقه‌های روایت ایجاد می‌کند و خواننده را با آن درگیر می‌سازد. از تعلیق، تعاریف گوناگونی ارائه شده است، از جمله اینکه: «تعلیق/ هول و ولا/ شک و انتظار و اندروا، حالتی است توأم با بلاتکلیفی و انتظار که خواننده یا بینندهٔ اثر به دلیل اشتیاق از پایان ماجرا یا داستان بدان دچار می‌شود» (انوشه، ۱۳۸۱: ۳۸۰).

تعلیق را پیش از هر چیز باید نوعی ترفند دانست، ترفند و شگردی که نویسنده در فرایند اطلاع‌رسانی به خواننده به کار می‌گیرد تا خواننده را نسبت به داستان حریص‌تر

کند و در رمان «سرخی تو از من»، نویسنده از این شگرد بـه خـوبی بهـره جسـته اسـت. تقریباً تمام عوامل و عناصر داستان و تکنیک‌های داستان‌پردازی در خدمت ایجاد تعلیق، هم بـه جهـت جـذب مخاطـب و هـم بـه جهـت ایجـاد فضـا و سـاختار مناسـب بـرای تصویرسازی یک شخصیت روان‌پریش است.

فراموشی‌های *نگار*، تداعی خاطراتش به شکل بریده‌بریده، ابهام موجود در حرف‌هـا و حرکات و دردهایش، رازناکی و سکوت شخصیت‌های داستان بـه‌ویـژه *حسـام دوسـتدار*، ناتمام ماندن داستان *فرزانه* بـا مـرگش، بخـش‌بنـدی داسـتان و حرکـت پیـاپی از یـک شخصیت به شخصیت دیگر، نامشخص بودن هویـت و سرنوشـت شخصـیت‌هـای *آجـی*، *متین*، *آزاده*، *یوسف* و آمیخته شدن حال و گذشته در بخش‌های زیادی از داستان، همـه و همه تلاش‌های نویسنده را برای ایجاد تعلیق در داستان نشان می‌دهـد. بـدین ترتیـب نویسنده در داستان پی‌درپی پرده‌ای را بالا می‌زند، گوشه‌ای از اتفاقات حال و گذشـته را نشان می‌دهد و بلافاصله پرده را می‌اندازد تا مخاطب را برای دیدن حقـایق پشـت پـرده کنجکاوتر و متمایل‌تر کند. می‌توان گفت یکـی از نقـاط قـوت اصـلی داسـتان - هـم در پرورش مضمون و هم در جهت جذب مخاطب - استفادهٔ آن از روش‌هـای ایجـاد تعلیـق در روایت است. اما از این نکته هم نباید غافل بود که علاقهٔ نویسنده بـه ایجـاد تعلیـق و ابهام در داستان، گاهی به ضـرر داسـتان از جنبـهٔ علمـی تمـام شـده اسـت (ر.ک: بخـش شخصیت‌پردازی).

تداعی

تداعی، فرایندی است که انسان با آن موضوعی را به موضوع دیگر ارتباط می‌دهد. بـه دلیل ارتباط ذهنی میان دو موضوع، حضور هر کدام مـی‌توانـد باعـث یـادآوری موضـوع دیگر در ذهن شود. در واقع تداعی عملی است که بـا آن، ارتبـاط میـان تصـاویر ذهنـی خاطرات و تجربه‌های پیشینِ شخص برایش امکان‌پذیر می‌شود (محمودی، ۱۳۸۸: ۱۲۹).

در داستان «سرخی تو از من»، بار اصلی داستان هم از جهت شخصیت‌پردازی، هم بـه لحاظ زبان و شیوهٔ روایت و هم به خاطر فضاسازی و ایجاد تعلیق، به عهـدهٔ تـداعی‌هـای پی‌درپی شخصیت اصلی داستان است. هم بیمار و هم پزشک، رجعت‌های پیـاپی ذهنـی

به گذشته دارند و بنا به ساختار و نوع داستان، می‌توان گفت حقایق اصلی داستان و گشوده شدن گره آن در گرو امر تداعی است که نویسنده به خوبی و فراوانی از این تکنیک بهره یافته است:

«[نگار- حال:] با مشت می‌کوبد توی آینه. آینه نمی‌شکند. [گذشته (با شوهرش)- تداعی مشت:] بهروز هر بار مشت می‌زد به دیوار، دیوار فرومی‌رفت. [گذشته (با پدرش)- تداعی مشت:] خمیر شیرینی نخودچی را با مشت باز می‌کنند. مشت کن انگشت‌هاتو [حال:] محکم می‌کوبد به آینه. [گذشته:] «باز کن.» خمیر باز نمی‌شود. [حال:] آینه را از روی میز برمی‌دارد و محکم می‌کوبد زمین» (شاملو، ۱۳۸۳: ۹۷)

نویسنده برای ایجاد تعلیق در روایت، حداقل در مورد نگار، در شیوهٔ بازنمود یادآوری‌های ذهنی از زبان خطی و مستقیم استفاده نمی‌کند. بلکه با زبانی مقطّع و رفت‌وبرگشت‌های مکرر از حال به گذشته و برعکس، یا حرکت از زمانی در گذشته به گذشتهٔ دورتر یا نزدیک‌تر، به تداعی‌های ذهنی نگار می‌پردازد. این روش تداعی، در عین ابهام گفتاری با در نظر گرفتن شرایط روحی و بیماری نگار، حالتی بسیار طبیعی و قابل پذیرش به تصاویر ذهنی این شخصیت داده است:

«[حال:] مگر دفعهٔ اولش است که می‌رود سر کار؟ دفعهٔ اول؟ [گذشته- تداعی نخستین شغل:] دفترهای نقاشی‌تون رو بذارین روی میز...[بچه‌های کلاس:] امروز که نقاشی نداشتیم...[سؤال ذهنی نگار:]چند سالشان بود؟ چند سالش هست؟ هنوز دیپلم نگرفته بودند...[حال:] اینجا از توی کوچه هیچ صدایی نمی‌آید. کاش بلند شود و برود یک کم سالاد الویه بخرد.[گذشته- تداعی سالادالویه] آزاده می‌گفت: در عوض الویهٔ آندره است» (همان: ۸۲).

این نوع روایت و شیوهٔ بیان تداعی‌های شخصیت انتزاعی نگار، ویژگی سبکی مهم داستان است که در همه جای قصه از آن به کرات استفاده شده است و با ورود نگار به مرحلهٔ مشاوره و روان‌درمانی به اوج خود می‌رسد. در بررسی‌های روان‌کاوی، تداعی در یک تقسیم‌بندی کلی به دو دسته «تداعی آزاد» و «تداعی مقید» تقسیم می‌شود:

تداعی آزاد: یکی از شیوه‌های روان‌کاوی برای کشف زندگی روانی ناخودآگاه بیمار است. «در این روش از بیمار می‌خواهند که هر چه در طول یک جلسهٔ روان‌کاوی به ذهنش می‌آید، بدون توجه به محتوای منطقی، اخلاقی، جنسی یا پرخاشگرانهٔ آن به زبان بیاورد. از این روش در زمینه‌های مختلف روان‌شناسی بهره گرفته شده است» (محمودی، ۱۳۸۸: ۱۳۱). در این داستان، لیلا چندین‌بار شخصیت‌های نگار و فرزانه را دعوت به یادآوری و بازنمود خاطرات به شیوهٔ تداعی آزاد می‌نماید:

> «می‌خوام با هم حرف بزنیم. یعنی می‌خوام تو حرف بزنی. می‌خوام بری روی اون تخت بخوابی. یک نوار برات می‌ذارم. گوش میدی. بعد از اول بچگی رو تعریف می‌کنی. هر چی یادت میاد» (شاملو، ۱۳۸۳: ۱۸۱)
>
> «کوچیکی‌هامو زیاد یادم نمی‌آد. کریمایی فقط یادمه. توی کلاس آواز می‌خوند. دیوارهای کلاس آبی بودن. «تو غریبه من غریب، هر دو خالی از فریب». بعد نمی‌دونم چی شد انگار رفت یه شهر دیگه. نمی‌دونم. براش شیرینی می‌بردم. شیرینی خامه‌ای. از کجا می‌خریدم؟ نه نمی‌خریدم. خودم خمیرش رو باز می‌کردم. یک صدای کلفت به من می‌گفت: «خمیر رو خوب باز کن». کی بود؟ «دستهات را از بازو تکان بده».[واپس‌زنی:] «نه خفه شو». توی هنرستان، آزاده از همه بهتر والیبال بازی می‌کرد. گانیه هم. نفس زوش هم خوب بود. ...خانم کابلی می‌گفت «وقتی می‌چرخید باید یک نقطه را نگاه کنید و چرخ بعدی هم همون رو». ولی از پله‌ها که پایین می‌رفتم سرم گیج می‌رفت. چقدر پله داشت. «بیا برات نون خامه‌ای گذاشتم». [واپس زنی:] نه خفه شو» (همان: ۱۸۴).

تداعی القایی یا مقیّد: نوعی تداعی تجربی است که پاسخ آزمودنی یا موضوع باید به رابطهٔ خاص و معینی نسبت به کلمهٔ محرِک محدود باشد. در این روش، فهرستی از کلمات و واژه‌هایی که می‌توانند با مسائل روانی بیماران مرتبط شود و یا عقده‌های آنان را فاش سازد، تهیه و تنظیم می‌شود و از بیمار می‌خواهند تا با تداعی خاطراتی که به ذهنش خطور می‌کند، به سؤال پیرامون آن کلمه (نماد، نشانه) بیندیشد و پاسخ دهد

(محمودی، ۱۳۸۸: ۱۳۱). در این داستان لیلا پس از شنیدن خاطرات و تداعی‌های ذهنی نگار، متوجه چند نکتهٔ کلیدی توأم با واپس‌زنی شدید در واگویه‌های وی می‌گردد و به شیوهٔ تداعی القایی یا مقید از بیمار می‌خواهد که خوب در مورد آنها بیندیشد:

«تا فردا یه کم فکر کن ببین یادت میاد کجا **پله** داشت و تو از کجا برای کریمایی **شیرینی** می‌آوردی» (شاملو، ۱۳۸۳: ۱۸۸)

«چقدر پله‌ها را می‌سایید. پله‌ها مال کجا بودند؟ نه. پله‌هایی که می‌سایید کاشی بودن و پله‌هایی که می‌بیند سیاه است. گرانیت سیاه. او از پله‌ها پایین می‌رود. نگار پایین می‌رود؟ شاید هم نگار نیست. او فقط پله‌ها را می‌بیند. چقدر پله. اندازهٔ قبر کوروش تا پاسارگاد. کوروش یا داریوش؟ پایین می‌رود. این پله‌ها مال کجا هستند؟ چرا خانم دکتر گفت فکر کند ببیند پله‌ها مال کجا هستند؟» (همان: ۱۸۹)

تکنیک‌های روان‌کاوی

در رمان «سرخی تو از من»، نویسنده برای روشن‌تر شدن وضعیت بیماری نگار و مرور جریاناتی که سبب دگرگونی وضعیت روحی او شده است، علاوه بر سود جستن از تکنیک‌های داستان‌پردازی - که برخی از آنها مثل انواع تداعی‌ها، با مرور مافی‌الضمیر و ناخودآگاه در علم روان‌شناسی مشترکند- از برخی از تکنیک‌های روان‌کاوی نیز در این جهت سود می‌جوید. به‌ویژه اینکه یکی از شخصیت‌های اصلی داستان، پزشک روان‌کاو است (لیلا) و این مسئله دست نویسنده را در برخورداری از چنین تکنیک‌هایی باز گذاشته است.

لیلا برای کمک به بیمار برای کنترل فکر و ذهن خود و نیز مساعدت در برون‌ریزی روحی و تداعی خاطرات شخصیت‌های بیمار داستان (نگار، فرزانه)، در جلسات روان‌کاوی از تکنیک‌های مختلف این علم استفاده می‌کند: «ما تکنیک یاد گرفتیم، گفتیم همه چی از فکر ناشی می‌شه. می‌خوای با هم یه کم این چیزها رو دوره کنیم؟» (همان: ۴۶). از جملهٔ تکنیک‌های روان‌کاوانه، به این موارد در داستان اشاره شده است:

۱. ریلکسیشن فیزیک (همان: ۱۸۴).

۲. پالایش ذهن: «-چه جوری آدم پاک می‌شه؟ -می‌خوام با هم حرف بزنیم. یعنی می‌خوام تو حرف بزنی. می‌خوام بری روی اون تخت بخوابی. -یعنی این‌جوری آدم پاک می‌شه؟ -راستش امیدوارم. بالاخره تا آشغال‌های روحمون رو پیدا نکنیم و دور نندازیمشون، سبک نمی‌شیم.» (شاملو، ۱۳۸۳: ۱۸۳).

۳. هیپنوتیزم: «خب، حالا من دستم رو می‌ذارم روی پیشونی تو و تو آروم برمی‌گردی به گذشته و یادت می‌آد که بار اول کی دیدیش» (همان: ۹۰).

۴. گوش دادن با دقت و حوصله به صحبت‌ها (برون‌ریز بیمار) و قطع نکردن کلام او: «من [لیلا-روان‌کاو] به اون عروسک کوچولو مهلت حرف زدن نداده بودم. اون بیچاره هنوز نمی‌تونسته تکنیک بگیره. من فقط بهش درس دادم و اون می‌خواسته حرف بزنه... نگذاشتم برام بگه...راننده‌های تاکسی بیشتر از من به حرف مسافراشون گوش می‌دن» (همان: ۴۹).

۵. توصیه به بیمار برای یادداشت کردن خاطرات و خواب‌هایش (همان: ۷۱).

۶. توصیه به بیمار برای داشتن تمرکز حواس و زیستن در زمان حال: «باز دارد از اینجا دور می‌شود. باید بماند. باید ناخن‌هایش را بلند کند تا چنگ بزند توی لحظه و بگیردش و خود را آویزان کند به آن و بگذارد با چرخش آن بچرخد» (همان: ۲۳۶).

۷. ضبط صدای بیمار و گوش سپردن چندین باره به آن برای یافتن نکات کلیدی موجود در حرف‌های او (همان: ۴۵-۴۸).

نتیجه‌گیری

رمان «سرخی تو از من»، یک رمان روان‌شناختی است. نویسنده در این داستان برای نشان دادن مشکلات یک زن دردمند و آسیب‌دیده، از علایم و نشانه‌های اختلال تجزیهٔ هویت بهره جسته است. نویسنده از تکنیک‌های مشترک داستان‌نویسی و نیز روان‌کاوی، به گونه‌ای جذاب و اثرگذار، برای حرکت در زمان، سفر به گذشته و سیر در جهان

ناخودآگاه زن بیمار داستان و بیرون آوردن حقایق تلخ زندگی او از لابه‌لای کابوس‌ها، خاطرات واپس‌زده و تداعی‌های ذهنی او بهره برده است. بدین ترتیب نویسنده همان‌گونه که از یک طرف از طریق تکنیک‌های داستان‌پردازی (چون تعلیق، تداعی، نمادپردازی و رجعت‌های مداوم به گذشته و سیر در ناخودآگاه اشخاص) به روایت قصهٔ قهرمانانش می‌پردازد، از طرف دیگر با بسترسازی مناسب برای تلاقی دو شخصیت اصلی، یکی بیمار و آن دیگری پزشک روان‌کاو و توأم ساختن تکنیک‌های داستان‌پردازی با شیوه‌های روان‌کاوی، فرصت‌های بهتر و عملی‌تری را برای شناخت گوشه‌های تاریک زندگی بیمار و حل غوامض شخصیتی او فراهم می‌آورد.

داستان با بهره‌مندی از یک نوع خاص از راوی، یعنی *دانای نیمه کل* که اطلاعات او محدود به دانسته‌های حال شخصیت‌هاست و از آن پیشتر نمی‌رود، پابه‌پای توانایی شخصیت‌ها در یادآوری خاطرات - و نه بیشتر از آن- حرکت می‌کند. انتخاب این نوع راوی و نیز رفت‌وبرگشت‌های پی‌درپی در شیوهٔ روایت داستان از حال به گذشته و یا عکس آن، باعث ایجاد تعلیق مؤثر در داستان و تهییج مخاطب برای پی‌گیری ماجرا و دانستن حقایق مستور در زندگی اشخاص داستان شده است.

رمان، روند تکاملی درمان بیمار را تا حل معمای زندگی وی، گشودن عقده‌ها و در نتیجه اتحاد شخصیت‌های متجزای نگار و رسیدن به آرامش ادامه می‌دهد. رمان هرچند در جهت معرفی بیماری تجزیهٔ هویت و بیان علت اصلی آن و نیز توصیف ویژگی‌های روحی اشخاص مبتلا (فراموشی، کابوس، اضطراب، ترس، ناکامی در ارتباطات انسانی، واپس‌زنی، نامتمرکز بودن حواس و...) بسیار مؤثر عمل می‌کند، در ساختن و پرداختن شخصیت بیمار - در حوزهٔ ارتباط شخصیت‌های منتزع شده از هم و نیز فراموشی که مهم‌ترین شاخصهٔ این بیماری است- ضعیف عمل کرده است که ظاهراً از میل فراوان نویسنده به ایجاد تعلیق در روند روایت داستان و همچنین غافلگیرانه بودن پایان قصه ناشی می‌شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت

۱. نخستین و مهم‌ترین این آثار، رمانی واقعی است به نام «سی‌بل» (۱۹۷۴) نوشتهٔ *فلورا ریتا شرایبر*. نویسندهٔ رمان، پزشک روان‌کاو سی‌بل با چهارده شخصیت مجزا بوده است.

سی‌بل در برون‌ریزی‌های جلسات روان‌کاوی از آزارهای جسمی و جنسی مادر دائم‌الخمر و بیماری‌اش در کودکی سخن می‌گوید.

۲. مهم‌ترین مفهومی که *فروید* در نظریهٔ شخصیت به آن اشاره کرد، مفهوم ناخودآگاه و تحقیق و بررسی برای شناخت هر چه بیشتر آن بود. فروید، ذهن را به سه سطح اصلی تقسیم‌بندی کرد: خودآگاه[1]، نیمه خودآگاه[2] و ناخودآگاه[3] که شامل همهٔ غریزه‌ها و میل‌هایی است که واپس‌زده می‌شود و در حوزهٔ آگاهی نیست. نیروهای ناخودآگاه بیشتر اعمال و احساسات فرد را برانگیخته می‌کند. سرکوب یا برگشت‌ناپذیر کردن واقعیات، افکار، امیال و خاطرات، ناخودآگاه را به وجود می‌آورد. موفقیتِ فرایند روان‌کاوانه نیز به شناخت فرایند سرکوب بستگی دارد (گرین، ۱۳۸۳: ۲۲۳).

۳. ناخودآگاه کشف *فروید* نبود. از آغاز قرن هجده، فلسفه و ادبیات رومانتیسیسم به وجود گونه‌ای ناخودآگاه باور داشت. *هانری النبرگ* در کتاب کشف ناخودآگاه می‌نویسد که رومانتیسیست‌ها، علاقهٔ خاصی به جلوه‌های مختلف ناخودآگاه، رؤیا، نبوغ و پیراروان‌شناسی داشتند (صنعتی، ۱۳۸۶: ۷۷).

۴. رمان روان‌شناختی: رمانی است که در آن به حالت‌ها و عواطف پیچیدهٔ ذهنی و ویژگی‌های درون شخصیتی توجه شود. از این‌رو در رمان‌های روان‌شناختی به آنچه رخ می‌دهد اکتفا نمی‌شود، بلکه بیشتر به چرایی و شرح و بسط علت‌ها و چرایی اعمال و کنش‌ها و واکنش‌های افراد می‌پردازد. زندگی عاطفی شخصیت‌های رمان بیش از معمول مورد اهمیت قرار می‌گیرد و به «انگیزه‌های اعمال و رفتاری که از شخصیت‌ها سر می‌زند، توجه بسیاری دارد» (میرصادقی، ۱۳۸۷: ۴۳۳). می‌توان گفت رمان روان‌شناختی، تفسیر زندگی نامریی انسان است و عمر اینگونه رمان از صد سال بیشتر تجاوز نمی‌کند، اما با پیشرفت روان‌شناسی جدید رشد و گسترش چشمگیری یافته است. از مصداق‌های معتبر این نوع رمان می‌توان به رمان‌های *تولستوی* و *داستایوسکی* اشاره کرد. از جمله داستان‌های ایرانی می‌توان به «خواب زمستانی» اثر گلی ترقی و «آداب زیارت» نوشتهٔ تقی مدرسی اشاره کرد.

۵. *والتر اونگ*، شخصیت‌ها را در ژانرهای گوناگون ادبی و نمایشی به شخصیت‌های مسطح و شخصیت‌های مدور تقسیم می‌کند. شخصیت مدور به شخصیت پیش‌بینی ناپذیر با

---

1. conscious
2. Subliminal
3. unconscious

ساختار و انگیزه‌های پیچیده گفته می‌شود که با رشد روان‌درمانی به سلامت شخصیتی نزدیک‌تر می‌شود. در برابر آن، شخصیت مسطح یا تیپ است که هیچ‌گاه خواننده را شگفت‌زده نمی‌کند (صنعتی، ۱۳۸۰: ۸۱).

۶. نظریهٔ واپس‌زنی: یکی از عناصر مهم تحلیل و تفسیر روان‌کاوانه، بصیرت یافتن به امر واپس‌زده است: توجه یافتن به آرزوها، امیال و غرایز «واپس‌زده» که اجازهٔ حضور در خودآگاه را نداشته و بنابراین محتوای ناخودآگاهند. نظریهٔ واپس‌زنی، رکنی است که تمامی ساختار روان‌کاوی بر آن قرار می‌گیرد. چیزهایی که بیمار آرزو داشت فراموش کند و بنابراین هدفمندانه از اندیشهٔ آگاه واپس‌زده، بازداشته می‌شود. «تحلیل روان‌کاوانه در حقیقت تفسیر فرآورده‌های کلامی، تصویری و رفتاری در جست‌وجوی امر واپس‌زده است، آنچه در نهان مانده، آنچه از خاطره‌ها حذف شده، معنایی که در نمادی استعاره‌ای و تصویری اسطوره‌ای یا تمثیلی پنهان مانده است، مثل بسیاری از پدیده‌های دیگر روان‌کاوی» (صنعتی، ۱۳۸۶: ۷۸).

۷. شخصیت پویا در جست‌وجوی پاره‌های ذهن خود است که بر پله‌پله‌های حوادث، برجای ماندهٔ خود را جمع‌آوری می‌کند؛ چرا که هر حادثه، بخشی از حیات ذهنی او را متجلی می‌سازد و بارور، زخمی، ویران یا متکامل می‌کند. از این‌رو دچار تغییر می‌شود و در اثر رویدادهای داستان متحول می‌گردد (درّی، ۱۳۹۲: ۵۰).

۸. شاید بحث‌انگیزترین وجه روان‌کاوانه، گرایش آن به تفسیر تصویرها بر اساس مسائل جنسی است. اصحاب نقد روان‌شناختی به پیروی از *زیگمون فروید* در تعبیر رؤیا معمولاً تصاویر مقعّر (برکه، گل، فنجان، غار و...) را نماد زنانگی و همه تصاویری را که طولشان از قطرشان بیشتر باشد (برج، قله، مار، چاقو و...) را نماد نرینگی می‌بینند و بر این اساس بسیاری از اینگونه تصویرسازی‌ها را در اثر بنا بر همین حکم نقد می‌کنند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

ادل، لئون (۱۳۷۳) «ادبیات و روان‌شناسی»، ترجمهٔ محمود عزب‌دفتری، مجلهٔ ادبیات دانشگاه خوارزمی، شمارهٔ ۶، صص ۱۶۵-۱۹۲.

انوشه، حسن (۱۳۸۱) فرهنگ‌نامهٔ ادب فارسی، ج۲، تهران، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

بیات، حسین (۱۳۸۳) «زمان در جریان سیال ذهن»، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، شمارهٔ ۶، صص۷-۳۳.

پاینده، حسین (۱۳۸۹) داستان کوتاه در ایران، دو جلد، تهران، نیلوفر.

---------- (۱۳۹۲) گشودن رمان، تهران، مروارید.

حرّی، ابوالفضل (۱۳۹۰) «وجوه بازنمایی گفتمان روایی»، پژوهش ادبیات معاصر جهان، شمارهٔ ۶۱، صص۲۵-۴۰.

خردمند، علی (۱۳۸۸) «گزارش یک مورد اختلال هویت تجزیه‌ای»، نشریهٔ پزشکی قانونی، پاییز، شمارهٔ ۵۵، صص ۱۹۵-۱۹۸.

دری، نجمه (۱۳۹۲) «نمود ویژگی‌های جریان سیال ذهن در داستان ماهان»، پژوهش‌نامهٔ ادبیات غنایی، سال ۱۱، شمارهٔ ۲۰، صص ۴۵-۶۴.

ساپینگتون، اندروا (۱۳۷۹) بهداشت روانی، ترجمهٔ حمیدرضا حسین‌شاهی برواتی، تهران، روان.

شاملو، سپیده (۱۳۸۳) سرخی تو از من، تهران، مرکز.

صنعتی، محمد (۱۳۸۰) تحلیل‌های روان‌شناختی در هنر و ادبیات، تهران، مرکز.

---------- (۱۳۸۶) «تولد، تحول و گسترهٔ نقد روان‌کاوانه»، پژوهش‌نامهٔ فرهنگستان هنر، شمارهٔ ۴، صص ۶۵-۹۲.

فروم، اریک (۱۳۶۶) زبان از یاد رفته، ترجمه دکتر ابراهیم امانت، ج ۴، تهران، مروارید.

قلعه‌بندی، میرفرهاد (۱۳۷۹) روان‌پزشکی بالینی، تهران، فرهنگ‌سازان.

کاپلان و ساندوک (۱۳۸۹) خلاصهٔ روان‌پزشکی کاپلان و ساندوک، ترجمهٔ مظاهر رضایی، تهران، ارجمند.

کلارنس، رادو (۱۳۷۰) مباحث عمده در روان‌پزشکی، ترجمهٔ جواد وهاب‌زاده، چاپ دوم، تهران، آموزش انقلاب اسلامی.

گرین، کیت (۱۳۸۳) درس‌نامهٔ نظریه و نقد ادبی، ترجمهٔ لیلا بهرامی محمدی، تهران، نشر نی.

محمودی، محمدعلی (۱۳۸۸) «تداعی و روایت داستان جریان سیال ذهن»، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، سال ۶، شمارهٔ ۲۴، صص ۱۲۹-۱۴۵.

میرصادقی، جمال (۱۳۸۷) راهنمای داستان‌نویسی، تهران، سخن.

نادی، آذر (۱۳۹۰) «افراد چند شخصیتی چه کسانی هستند؟»، روزنامهٔ مردم‌سالاری، هفتم اسفندماه.
وبلاگ رضا دادویی rezadadooi.blogfa.com

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی