

«یکی کودکی دوختند از حریر»

تحلیل شخصیت سام بر پایه نظریه آدلر و نمایش‌درمانی

مصطفی صدیقی*

چکیده

هنر درمانی به منزله روشی برای گشودن ناخودآگاه و بازسازی، بازآفرینی یا فرافکنی مسائل و مصائب درون بعد از دستاوردهای فروید، یونگ، آدلر و ... به صورتی مدون و مشخص درآمد.

در شاهنامه به سبب داشتن فرزند عیناک دچار احساس حقارتی دیرسال می‌شود که تا زادن رستم به درازا می‌کشد. سام، بعد از دیدن عروسکی پارچه‌ای شبیه رستم نوزاد، دگرگون می‌شود. این کار به شکل مراسمی آیینی و باشکوه اجرا می‌شود که با تعاریف و کارکردهای نمایش‌درمانی همگونی دارد. این نوشتار ابتدا در نگاهی تاریخی به تأثیر و تأثر ذهن و روان و ادبیات و هنر می‌پردازد. سپس، به صورت خاص، نقش عروسک در باورها و مراسم آیینی مطرح می‌شود. آن‌گاه علت و چگونگی شکل‌گیری احساس حقارت در سام، بر پایه نظریه آدلر، می‌آید (آدلر بر آن است که منشأ همه رفتارهای انسان احساس حقارت است). سرانجام، رهایی زال از احساس حقارت، زادن رستم و روش درمانی زال (نمایش‌درمانی) در درمان سام، علت و تأثیر ساختن عروسک پارچه‌ای شبیه رستم و انطباق با روش نمایش‌درمانی طرح، بحث، و تحلیل شده است.

اجرای نمایشی زادن رستم، بازسازی زادن زال است. بنابراین نمایش‌درمانی باعث می‌شود رؤیای فرزندخواهی سام، که با زادن زال عیناک محقق نشده بود، تحقق یابد و او از احساس حقارت رها شود. از نظر تاریخ نمایش نیز این داستان آغاز نمایش‌درمانی در ایران به شمار می‌آید. در کنار نمایش‌درمانی زال،

* استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه هرمزگان navisa_man@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۵/۱، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۸/۶

روایت‌درمانی فردوسی نیز هست؛ زیرا کل ماجرای که فردوسی روایت می‌کند به نوعی باعث تزکیه و پالایش مخاطب شاهنامه می‌شود و اگرچه رستم محصول پیوند زال و رودابه برای درمان سام است، اما محصول واقعی این پیوند خود شاهنامه است.

کلیدواژه‌ها: نمایش‌درمانی، احساس حقارت، شاهنامه، سام، زال، رستم، آلفرد آدلر.

۱. مقدمه

۱.۱ هنر، ادبیات و درمان

هنر و ادبیات با ذهن و روان آدمی پیوندی دوسویه دارد. ذهن و روان خاستگاه هنر و ادبیات است و از سویی هنر و ادبیات در ذهن و روان تأثیر می‌گذارد، آن را به وجد و هیجان می‌آورد یا در خود فرو می‌برد و نهانی‌ها و به نهان رانده‌شده‌ها را آشکار و عریان می‌کند. این رابطه و تأثیر آن از دیرباز شناخته شده است و درباره آن فراوان سخن گفته‌اند. در مروری کوتاه به سیر تاریخی آن پرداخته می‌شود تا پیشینه این بحث روشن‌تر شود. از کهن‌ترین آرای مدون در قلمرو زیبایی‌شناسی، نظریه کاتاریس ارسطوست.

افسانه و داستان باید چنان تألیف و ترکیب گردد که هرچند کسی نمایش آن را نبیند همین‌که نقل و روایت آن را بشنود از آن وقایع بلرزد و او را بر حال قهرمان داستان رحمت و شفقت آید (ارسطو، ۱۳۵۳: ۶۱).

درباره تأثیر شعر در حالات انسان و حتی جانوران (اشتر به شعر عرب در حالت است و طرب) از گذشته‌های دور آگاه بوده‌اند. نظامی عروضی به تأثیر شعر در جان آدمی واقف بوده است که «به ایهام قوت‌های غضبانی و شهوانی را برانگیزد تا بدان ایهام طبع را انقباض و انبساطی بود» (نظامی عروضی، ۱۳۷۴: ۴۲). و از این منظر بارها به دو حکایت معروف چهارمقاله او اشاره کرده‌اند؛ یکی داستان مردی خربنده است که دو بیت از حنظله باد غیبی چنان بر احساس حقارت او می‌تازد که به امیری می‌رسد و دیگر حکایت نصر بن احمد سامانی و رودکی است.

فرصت‌الدوله در بحورالالجان از همین منظر از تأثیر موسیقی می‌گوید:

عشاق و بوسلیک و نوا را تأثیر قوه و شجاعت است، راست و اصفهان و عراق و نوروز را تأثیری باشد که فرح و نشاط فزاید، حسینی و کوچک و زنگوله و رهاوی را تأثیری باشد از حزن و اندوه و سستی ... (فرصت‌الدوله شیرازی، ۱۳۴۵: ۲۵).

زکریای رازی نیز به تأثیر شعر و افسانه و موسیقی در انسان آگاه بوده است. وی در رساله طب روحانی می‌گوید:

... سبکسران ... از بلای عشق خلاصی ندارند، به‌ویژه اگر در افسانه‌های عاشقان فراوان بنگرند و سخنان شاعران نازک‌دل و عاشق‌پیشه را بسیار بخوانند و به آواز دلدادگان گوش بسپارند (دهقانی، ۱۳۸۷: ۱۴۱).

در رسائل اخوان‌الصفا به کارکرد درمانی موسیقی برای آرامش و التیام دردهای بیماران اشاره شده است:

چنان‌که، در بیمارستان، سحرگهان آلات موسیقی بناوختی و در، دارالشفای جسم و روان، بیماران را با موسیقی در خواب کردند و از دردها برهاندی و چنان‌که در صومعه‌ها [آلات موسیقی] بنهادندی و چون عامه به زیارت شدندی معتکفان آن را بزدندی تا عامه به راه توجه درآمدندی (عنصری، ۱۳۸۰: ۱۱۸).

فوکو به آشنایی پیشینیان به خاصیت درمانی موسیقی برای مداوای کسانی اشاره می‌کند که اختلالات روانی دارند: «فواید درمانی موسیقی، که پزشکان عهد باستان به آن اعتقاد داشتند، از عصر رنسانس دوباره مطرح شد» (فوکو، ۱۳۸۳: ۱۶۵). برای درمان زار و اهل هوا از موسیقی و حرکات نمایشی استفاده می‌شود که به نوعی هنردرمانی است (عنصری، ۱۳۸۰: ۲۲۰؛ ستاری، ۱۳۷۶: ۱۰۵). قصه‌درمانی نیز پیشینه کهن دارد که حضور آشکار آن در هزار و یک شب دیده می‌شود.

هنردرمانی در این روزگار در پی تحولاتی تدوین شد که در روان‌شناسی از سوی کسانی مانند فروید، یونگ، و آدلر صورت گرفت.

هدف کلی در هنردرمانی این است که بیماران با تعارضات هیجانی خویش کنار بیابند، نسبت به احساسات خویش آگاه‌تر شوند و مشکلات درونی و بیرونی خود را حل کنند (شارف، ۱۳۸۷: ۵۱۲).

برای درمان، ابزارهای هنری و ادبی نقش آشکارگری را بر عهده دارند؛ یعنی آنچه را در ناخودآگاه پنهان شده است آشکار می‌کنند.

هنردرمانی شامل واسطه‌های هنری است که از آن طریق درمان‌جو می‌تواند درون خود را آشکار نماید و درمان‌گر نیز، در مقابل، قادر است رفتار او را تجزیه و تحلیل و ارزیابی کند (مساح و اخوان ثلاث، ۱۳۷۳: ۴۷).

۲.۱ عروسک و نمایش درمانی

در این نگره، هنر و ادبیات با روان‌شناسی، جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی، آیین‌ها، و اساطیر می‌پیوندد تا چتری حمایتی برای درمان روان‌آزرده بگشایند. یکی از روش‌هایی که از آن بهره بسیاری می‌برند استفاده از ظرفیت‌های نمایشی و نیز امکانات، ابزارها، و اشیایی مانند عروسک و ماسک برای کمک به درمان بیماران است.

در تئاتر درمانی، عروسک می‌تواند مثل هر شیء دیگری وسیله‌ای برای فرافکنی باشد. قابلیت‌های تخیلی و فیزیکی عروسک درگیری بین فرد و شیء و بداهه‌سازی را ممکن می‌سازد. می‌توان از عروسک به عنوان سمبلی دائمی در نمایش استفاده کرد (جونز، ۱۳۸۳: ۱۹۴).

عروسک و جان‌بخشی به او را می‌توان بازمانده اندیشه اسطوره‌ای جاندارانگاری اشیا دانست. از منظری دیگر، عروسک، در جانشینی انسان، رازگویی و آشکارسازی نهان آدمی را بر عهده می‌گیرد و در بیان حال و واگویه درون به او کمک می‌کند.

در گذشته‌های بسیار دور، آدمی از اشکال کوچکی که به هیئت انسان یا حیوانات گوناگون و در قالب عروسک، از چوب و سنگ و ... ساخته شده بود بهره یافت و بسیاری از نیازها و کمبودهای خود را با این بازیچه (به زعم مردم) در میان نهاد ... در دوره پیش از تمدن رومی‌ها، عروسک‌ها نقش و اثر رمزی - جادویی داشته و در نمایش‌های آیینی به اشکال مختلف مورد استفاده قرار می‌گرفتند. جادو پزشکان و درمان‌گران ماجرا از کاربرد آن برای برون‌افکنی خشم و مهر و ... سخن‌ها گفته و سفارش‌ها کرده‌اند (عنصری، ۱۳۸۰: ۱۴۷-۱۴۸).

این بیان حال و واگویه درون، در واقع، در خدمت بازگشت تعادل و آرامش به آدمی و، به بیان دیگر، درمان اوست که از کارکردهای نمایش درمانی به شمار می‌آید.

نمایش درمانی راهی است برای تغییر دادن افراد و گروه‌ها از طریق هنر نمایش. در نمایش درمانی از رویکردهای مختلفی استفاده می‌شود؛ از شکسپیر گرفته تا استفاده از عروسک و صورتک (شارف، ۱۳۸۷: ۵۱۵).

به کمک این شیوه‌ها، در واقع، قفل ناخودآگاه گشوده می‌شود و تعادل از دست‌رفته به شخص بازمی‌گردد. «در درمان از نوع تئاتر درمانی، اندیشه، احساس، و رفتار هر سه به سطح آگاهی می‌آیند» (بلانر، ۱۳۸۳: ۲۴). «مورنو»، پایه‌گذار تئاتر درمانی، بر آن بود که «از طریق پیسکودرام، سکون خاطر و اطمینان قلب و آرامش درون و بهداشت روان حاصل می‌شود» (عنصری، ۱۳۸۰: ۱۲۱).

۳.۱ نظریه آدلر

آلفرد آدلر از آغازگران روان‌شناسی اجتماعی است. او ابتدا با فروید همکاری می‌کرد، ولی سپس از او جدا شد. آدلر محوریت عوامل جنسی را در شکل‌گیری رفتارها نپذیرفت و علت واقعی را عقدهٔ حقارت دانست. او نظریهٔ روان‌شناسی خود را «روان‌شناسی فردی» نامید.

فروید بر این امر تأکید می‌کرد که رفتار انسان به وسیلهٔ تجارب گذشته شکل می‌گیرد. آدلر معتقد بود که اندیشیدن دربارهٔ آینده تأثیر قوی‌تری بر ما دارد ... فروید شخصیت را به سه بخش (نهاد، من، من برتر) تقسیم کرد، اما آدلر ثبات و یگانگی شخصیت را مورد تأکید قرار می‌داد ... آدلر در این مورد که تمایلات جنسی پایهٔ اصلی انگیزش است با فروید موافق نبود. او، در مقابل، عقیده داشت که یک احساس کلی حقارت نیروی تعیین‌کنندهٔ رفتار است (شولتس، ۱۳۷۸: ۵۰۲).

هر نوع نقص، بی‌توجهی یا توجه زیاد ممکن است باعث شکل‌گیری احساس کهنتری در انسان شود. این حالت از سنین اولیه روی می‌دهد که واکنش در برابر آن نیز ممکن است مثبت و کمال‌جویانه یا همراه با ضعف، انزوا و حتی تبهکاری باشد.

این رفتارها را می‌توان از تسلیم تا شورش، از کم‌رویی و پس‌رفتن تا استبداد و استیلا، از شرارت تا اطاعت و بندگی بی‌حد و حصر، از رخوت و عدم اراده تا ارادهٔ آهنین و خلل‌ناپذیر و کلیهٔ درجات بین این قطب‌ها طبقه‌بندی کرد... مکانیزم [آن] همواره بر یک اصل متکی است و آن اصل جبران یا تلافی است... تا فرد تعادل خود را باز یابد (منصور، ۱۳۵۸: ۳۰-۳۱).

با توجه به طرح و بحث آرای آدلر در متن، از تکرار آن در مقدمه صرف‌نظر شد.

۴.۱ شاهنامه و نمایش‌درمانی

در روایت شاهنامه، سام به علت داشتن فرزندی عیبناک (زال سپیدموی) احساس حقارت می‌کند؛ احساس حقارتی که در طول زندگی رهایش نمی‌کند. این وضعیت تا زادن رستم ادامه دارد. پس از زادن رستم، عروسکی شبیه رستم می‌سازند و نزد سام می‌برند. قراین و نشانه‌هایی است که آشکار می‌کند سام، با دیدن این تندیس یا عروسک، دگرگون و از حقارتی دیرسال رها می‌شود. این حادثه بی‌شبهت به نمایش‌درمانی نیست؛ زیرا برای سام رؤیای فرزندداشتن و زادن فرزند بازسازی می‌شود؛ یعنی سام، مانند هنگام زادن زال، شاهد نوزادی واقعی نیست، بلکه این بازسازی به شکل نمایشی برای او اجرا می‌شود.

سعید حمیدیان درباره عروسک شبیه رستم می‌گوید: «نخستین نمونه نمایش سستی که نزدیک به نمایش‌های عروسکی امروز است» (حمیدیان، ۱۳۷۲: ۱۵۴).

برخی نیز «این طرز شبیه‌سازی را از معتقدات دینی قبایل سکایی می‌دانند» (مهرز، ۱۳۵۶: ۸۶). پیوند نمایش‌های عروسکی با آیین‌ها، در ایران و سرزمین‌های دیگر، پیشینه‌ای کهن دارد.

بسیاری از آیین‌ها و تشریفات آیینی در میان ملل، اقوام و عشایر به انحاء مختلف به انواع عروسک‌های خرد و کلان مرتبط بوده و عروسک‌ها شخصیت و نماد اصلی این‌گونه آیین‌ها محسوب می‌شوند (نصری اشرفی و شیرزادی، ۱۳۹۱: ۵۲۶).

ثمینی با توجه به آیین‌ها و نمایش‌واره‌ها در بین‌النهرین، ایران را میراث‌دار و حفظ‌کننده آن‌ها می‌داند (ثمینی، ۱۳۸۷: ۵۱). برکت آیین را یکی از خاستگاه‌های نمایش دانسته، می‌گوید:

آیین‌ها و تئاتر از عوامل اساسی مشابهی استفاده می‌کنند؛ موسیقی، رقص، گفتار، صورتک، لباس، اجراکنندگان، تماشاگر، و صحنه ... گفتار و دیالوگ در آیین‌ها از ضرورت کمتری برخوردارند، اما صورتک و لباس از وسایل اصلی اجرای آیین به شمار می‌آیند (برکت، ۱۳۶۳: ۳۴).

در این نوشتار، ابتدا به علل شکل‌گیری احساس حقارت در سام و واکنش او درمقابل زال پرداخته می‌شود که در این بخش از آرای آلفرد آدلر، برای توضیح احساس حقارت در سام، بهره برده شده است. سپس، به زادن رستم و درمانگری زال و سیمرغ و رهاشدن سام از احساس حقارتی دیرسال پرداخته می‌شود. سرانجام ساختن عروسک شبیه رستم و بردن آن به شکل آیینی با مراسمی باشکوه، به‌عنوان نمایش درمانی، طرح و تحلیل می‌شود که در آن نظریه‌ها و مراحل نمایش درمانی و انطباق آن با این مراسم می‌آید.

به داستان سام و زال، از آن رو که آغاز و انجام عصر پهلوانی است و نیز به‌سبب آن‌که ظرفیت‌ها و قابلیت‌های فراوانی برای بحث یا انطباق رویکردهای جدید دارد، همواره توجه خاصی شده است. کتاب‌ها و مقاله‌های گوناگون از زوایای مختلف این داستان را دیده و تحلیل کرده‌اند، اما دریافت و تحلیل جدید و متفاوت این مقاله بر پایه نظریه نمایش درمانی برای اولین بار مطرح شده است. پیش از این، براساس نظریه آدلر، حسینعلی قبادی و مجید هوشنگی عقده حقارت را در زال بررسی کرده‌اند (قبادی و هوشنگی، ۱۳۸۸). از نظر آن‌ها، زال به‌علت نقص جسمانی (سپیدمویی) دچار عقده حقارت شده که همین موضوع باعث کمال‌طلبی‌اش شده است و سیمرغ، در جایگاه مادر و آموزگار،

نیازهای اولیه او را برآورده می‌کند و مهارت‌های لازم برای کمال‌طلبی و رهایی از عقده حقارت را نیز به او می‌آموزد تا زال بتواند حس همیاری و همکاری داشته باشد؛ به گونه‌ای که، سرانجام، همه پذیرای او شوند.

در حوزه ادبیات نمایشی نیز محمد حنیف به اقتباس‌ها و ظرفیت‌های نمایشی در *شاهنامه* پرداخته است (حنیف، ۱۳۸۹). همچنین حمید دهقان‌پور و همکارانش به وجوه بصری و سینمایی در *شاهنامه* پرداخته‌اند (دهقان‌پور و دیگران، ۱۳۹۰).

گاه در بررسی شخصیت‌ها و متون اساطیری، بر پایه نظریه‌های جدید، تردیدهایی دیده می‌شود که باید گفت نظریه‌های نو، خود، برآمده از خوانش متن‌های کهن‌اند؛ مثلاً فروید در عقده ادیپ، یونگ در کهن‌الگوها، و دریدا در واسازی نظریه‌های خود را با تحلیل و تفسیر داستان‌ها و شخصیت‌های اساطیری و کهن طرح و تبیین کرده‌اند. موضوع دیگر آن‌که تحلیل روانکاوانه یک متن ادبی همچون برخورد با بیمار و طی مراحل کلینیکی نیست، بلکه روشی است برای خوانش یک متن.

۲. زادن زال

در این داستان دو روایت جریان دارد؛ روایت سام و روایت زال که این دو روایت در سه سطح مطرح می‌شود؛ سطح نخست، روایت سام است که جریان شکل‌گیری احساس حقارت را در او نشان می‌دهد. این روایت در ادامه، به شکل نمایش‌درمانی، سام را از این احساس حقارت، که در طول زندگی گریبان‌گیر اوست، می‌رهاند. در سطح دوم، ماجرای زال مطرح می‌شود که ناخواسته در معرض این احساس قرار گرفته است، اما به آن اجازه بروز و نمود چندانی نمی‌دهد. سطح سوم کل روایتی را که فردوسی نقل کرده است دربر می‌گیرد که نوعی قصه‌درمانی است و مخاطب و خواننده *شاهنامه* را در نظر می‌گیرد.

احساس کهنتری ممکن است از یک کهنتری واقعی بدنی و یا روانی سرچشمه گیرد. هر کودک یا نوجوان عاجز یا ناقص، کوژپشت و یا لنگ ... در برابر نارسایی خود در واقع دوبار رنج می‌برد؛ یک بار به این علت که در محیط خود واقعاً در موقعیت کهنتری است و بار دیگر به این علت که مورد تمسخر و استهزای دوستان و همسالان و اطرافیان قرار می‌گیرد. حتی گاهی در برابر بی‌صبری و کم‌حوصلگی پدر و مادر واقع می‌شود؛ چه عملاً عزت نفس آنان، به این علت که احساس می‌کنند آن‌ها هستند که فرزند خود را چنین به وجود آورده‌اند، جریحه‌دار می‌شود. این نوع کهنتری شاید بیشتر از انواع دیگر دردآور و تمام عمر گریبان‌گیر فرد است (منصور، ۱۳۵۸: ۲۷-۲۸).

احساس حقارت در زال بروز و نمود چندانی ندارد. احساس کهتری او به سبب نقص بدنی اش نیست، بلکه نتیجه احساس حقارت پدرش (سام) است. بنابراین با آن که این زال است که نشانه حقارت را در خود دارد احساس حقارت در او امری ثانوی است و فقط پدر است که واکنش هایی تند و نامعقول دارد و درونش آوردگاه تلخ این عقده می شود؛ زیرا به تعبیر آدلر «این افراد سعی می کنند با حقیقت روبه رو نشوند و در دنیا را به روی خود ببندند» (آدلر، ۱۳۵۶: ۵۷).

سام پهلوانی است که همه جا پیروزی نصیبش شده و خود را در اوج عزت نفس و مهتری می بیند، ولی تولد زال، با موی سپید، این مهتری و عزت نفس سام را به چالش می کشد. در نتیجه، او بی رحمانه کودکش را طرد می کند تا این مهتری خدشه دار نشود.

عقده حقارت وقتی به وجود می آید که انسان در مقابل مشکلی قرار می گیرد که برای حل آن آمادگی نداشته و بدین جهت تصور می کند که قدرت حل آن را ندارد و عصبانی می شود و غضب اولین و بارزترین علامت عقده حقارت است (همان: ۵۶).

چنان که سام وقتی خبر زادن زال را با موی سپید از دایه می شنود، خشمگین، به سوی فرزند می رود و دستور می دهد او را دور بیندازند (فردوسی، ۱۹۶۳: ۱/۱۳۸). این خشم و رفتار بسیار خشن حاصل حقارتی است که در جان سام شعله ور شده و در ایبات متعدد دلایل آن را خود برمی شمارد. سام زال را تحقیر و طرد می کند و این تحقیر و طرد کردن از لحظه زادن زال آغاز می شود و پایان آن زمان زادن رستم است. در فاصله این دو زادن، سام خود اسیر احساس حقارت است و از شعله های این عقده، تحقیر و طردی است که مدام نصیب زال می شود. این طرد و تحقیر شدن در سه مرحله اساسی زندگی زال اتفاق می افتد:

۱. هنگام زادن زال که به آن اشاره شد.

۲. سام، بعد از بازگشت زال از البرزکوه، به دیدار منوچهر می رود. منوچهر حکومت کابل، زابل و ... را به سام می دهد و سام و زال باز می گردند، ولی بلافاصله سام می گوید:

«سوی گرگساران و مازندران همی راند خواهم سپاهی گران»

(فردوسی، ۱۹۶۳: ۱/۲۴۷)

درواقع، سام می خواهد از زال دور شود و بگریزد؛ زیرا هنوز او را نپذیرفته است و همچنان احساس حقارت می کند. این نکته را زال متوجه شده است و اعتراض و گلایه می کند و رفتن سام را طرد و تحقیر خود می داند.

که چون زیست خواهم من ایدر نوان	به سام آنگهی گفت زال جوان
مدارم که آمد گه آشتی	جدا پیشتر زین کجا داشتی
من آنم سزد گر بنالم ز داد	کسی کو ز مادر گنه کار زاد
چمیدن به خاک و چریدن ز خون	گهی زیر چنگال مرغ اندرون
چنین پرورانند مرا روزگار	کنون دور ماندم ز پروردگار
بدین با جهاندار پیکار نیست	ز گل بهره من به جز خار نیست

(همان: ب ۲۶۱-۲۶۶)

از نگاه زال، رفتن سام و رهاکردن زال مانند مرحله قبل، یعنی رهاشدن در البرزکوه نزد سیمرغ، است. او سام را مسبب هردو می‌داند و نیز، به طعنه، علت آن را «کسی کو ز مادر گنه کار زاد» بیان می‌کند؛ چنان‌که، در مرحله پیشین، همین موضوع باعث شد او تحقیر و طرد شود. بنابراین سام هنوز از این عقده رها نشده، اما چون نمی‌تواند زال را، مانند هنگام نوزادی‌اش، دور بیندازد این بار خود از او دور می‌شود.

۳. هنگامی که سام از عشق زال به رودابه خبردار می‌شود، باز همان نگاه همراه با طرد و تحقیر، که پنهان شده بود، با شدت بیشتر، آشکار می‌شود و همان برخوردی که هنگام زادن زال با او کرده بود دوباره پدید می‌آید.

زال پیکری نزد سام می‌فرستد و او را از عشق خود به رودابه آگاه می‌کند. این مرحله به گونه‌ای کاملاً شبیه لحظه زاده‌شدن زال است. پیک مانند دایه (که خبر زادن زال را می‌دهد) خبر عشق زال به رودابه را می‌آورد و سام ناامید و دل‌آزرده می‌شود.

سپهدار بگشاد از نامه بند	فرود آمد از تیغ کوه بلند
پسندش نیامد چنان آرزوی	دگرگونه بایستش او را به خوی
چنین داد پاسخ که آمد پدید	سخن هرچه از گوهر بد سزید

(همان: ب ۶۸۴ و ۶۸۶-۶۸۷)

این خشم و تیرگی سام شبیه صحنه و برخوردی است که هنگام زادن زال نشان می‌دهد. تکرار حالات و حرکات سام در این دو وضعیت جالب توجه است:

فرود آمد از تخت سام سوار	به پرده درآمد سوی نوبهار
چو فرزند را دید مویش سپید	بیود از جهان سربه سر ناامید

(همان: ب ۵۹-۶۰)

و سام، همان‌گونه که زال را هنگام به‌دنیا آمدن بدنشان و دیوزاد می‌خواند، هنگام خواندن نامه عاشق شدن زال نیز او را بدگوهر و مرغ‌پرورده می‌خواند:

چنین داد پاسخ که آمد پدید سخن هرچه از گوهر بد سزید
چو مرغ‌ژیان باشد آموزگار چنین کام دل جوید از روزگار

(همان: ب ۶۸۷-۶۸۸)

سرانجام، آنچه سام را نگران کرده نسلی است که از این دو پدید خواهد آمد و این موضوع را در نهایت تحقیر می‌گوید:

از این مرغ‌پرورده و آن دیوزاد چه گویی چگونه برآید نژاد

(همان: ب ۶۹۳)

این تحقیر کردن محصول حقارتی است که، از لحظه زادن زال، درون خود سام شکل گرفته است و او خود را مسئول و مسبب اهریمن‌زاد! بودن زال می‌داند!

اگر من گناهی گران کرده‌ام و گر کیش آهرمن آورده‌ام
بپیچد همی تیره جانم ز شرم بجوشد همی در دلم خون گرم

(همان: ب ۶۳ و ۶۵)

سام در نامه‌ای که برای راضی کردن منوچهر می‌نویسد تا با این ازدواج موافقت کند و نیز وقتی با سیندخت ملاقات می‌کند مدام زال را تحقیر می‌کند؛ تحقیری که برآمده از احساس کهنتری خود اوست و در هر سه مرحله، این الگوی طرد و تحقیر تکرار می‌شود و با سام همراه است.

نامه سام به منوچهر:

چو پرورده‌مرغ باشد به کوه نشانی شده در میان گروه
چو دیوانه گردد نباشد شگفت ازو شاه را کین نباید گرفت

(همان: ب ۱۰۶۸ و ۱۰۷۰)

سام در ملاقات با سیندخت:

که پرورده‌مرغ بی‌دل شدست از آب مژه پای در گل شدست

(همان: ب ۱۱۸۶)

۳. بررسی علل شکل‌گیری احساس حقارت در سام

آدلر در آخرین نوشته‌هایش دربارهٔ عقدهٔ حقارت می‌گوید: «شخص احساس کند قدرت کافی برای حل مفید و مؤثر مسائل را ندارد و دیگران نیز در مورد او چنین نظری دارند» (شارف، ۱۳۸۷: ۱۴۹).

سام چنین وضعیتی دارد؛ یعنی در مواجهه با زال نوزاد برخوردی خشن دارد. اطرافیان سام نیز می‌دانند که او چنین برخوردی خواهد داشت؛ بنابراین یک هفته تولد زال را از او مخفی داشتند.

پسر چون ز مادر برآن‌گونه زاد نکردند یک هفته بر سام یاد

(فردوسی، ۱۹۶۳: ۱/ب ۵۱)

دو نوع مرض روانی وجود دارد که اگر کسی به آن مبتلا شود از دیگر افراد می‌گریزد ... در پارانویا بیمار همهٔ مردم را تحقیر می‌کند، به همه تهمت می‌زند، و تصور می‌کند که همهٔ مردم علیه او دسته‌بندی کرده‌اند. بیمار مبتلا به ملانکولیا خودش را تحقیر می‌کند و مقصر می‌داند ... ولی درحقیقت او دیگران را هم مقصر می‌داند (آدلر، ۱۳۵۶: ۲۵۷).

سام، هنگام تولد زال، هم در پی مقصر است و هم به‌نوعی خود را مقصر می‌داند و تحقیر می‌کند و احساس شرمساری دارد.

وگر کیش آهرمن آورده‌ام اگر من گناهی گران کرده‌ام
بچو شد همی در دلم خون گرم بپیچد همی تیره جانم ز شرم

(فردوسی، ۱۹۶۳: ۱/ب ۶۳ و ۶۵)

ازسوی دیگر، زال را بی‌رحمانه تحقیر می‌کند و به‌راحتی او را «بدنشان»، «بچه دیو» و ... می‌خواند؛ یعنی او را نیز مقصر قلمداد می‌کند.

چه گویم از این بچهٔ بدنشان چه گویم که این بچهٔ دیو چیست
پلنگ و دورنگ است و گرنه پری است

(همان: ب ۶۶-۶۷)

نقص عضو زال نیست که باعث احساس حقارت در او می‌شود، بلکه زال قربانی نگاه‌ها و داوری‌های نادرست سام است و، چنان‌که ابیات بالا نشان می‌دهند، خود سام نیز در مرحله‌ای دیگر قربانی خطاهای شناختی خود است.

«خطاهای بنیادی به جنبه‌های خودمخرب سبک زندگی فرد اطلاق می‌شود. این خطاها نقطه مقابل علاقه اجتماعی مورد نظر آدلر هستند:

۱. حکم‌های کلی شامل استفاده از کلماتی چون همه، هرگز، و هرکس.
۲. خوارکردن یا بی‌ارزش جلوه‌دادن خود ...
۳. فرد جامعه را در مقابل و علیه خودش می‌بیند و احساس اضطراب می‌کند» (شارف، ۱۳۸۷: ۱۵۸).

این سه خطای بنیادی در زندگی و رفتارهای سام دیده می‌شود:

۱. سام، در برخورد با زال نوزاد، حکم‌هایی کلی صادر می‌کند؛ «کاملاً ناامید می‌شود» و «قاطعانه» زال را بچه دیو و بدنشان می‌داند.

چو فرزند را دید مویش سپید بیود از جهان سربه‌سر ناامید

(فردوسی، ۱۹۶۳: ۱/ب ۶۰)

۲. خود را بی‌ارزش و گناهکار می‌داند.

اگر من گناهی گران کرده‌ام ...

بیچند همی تیره جانم ز شرم ...

۳. نهادها و باورهای اجتماعی را در برابر خود تصور می‌کند:

الف) از نظر دینی، خود را در برابر یزدان گناهکار می‌شمارد و گناهکار بودن خود را باعث موی سپید فرزندش می‌داند؛ لذا تقاضای پوزش و بخشایش از خداوند دارد.

به پوزش مگر کردگار جهان به من بر ببخشاید اندر نهران

(همان: ب ۶۶)

ب) در برابر جامعه و قدرتمندان (با تأکید، واژه «گردنکشان» را به کار می‌برد) احساس شرم و ناتوانی می‌کند و بر این گمان است که آن‌ها او را متهم و مقصر می‌دانند.

برای سام عنصر تابوشده نام و ننگ، از عنصر عاطفه پدری نیرومندتر بود؛ لذا سام را وادار

می‌کند، بی‌اعتنا به علقه‌های ریشه‌دار پدری، تنها پسرش را به جرم داشتن موهای سپید، به

بی‌رحمانه‌ترین شیوه، از خود دور کند تا طعمه درندگان شود (رحمدل شرفشاده، ۱۳۸۵: ۵۶).

شاید علت تأخیر یک‌هفته‌ای در دادن خبر زادن زال، باور اطرافیان به همین موضوع

باشد؛ یعنی آنها به گونه‌ای در این باور با سام همراهی دارند و دایه شیردلی، بعد از یک

هفته، با مقدمه‌چینی‌هایی این خبر را به سام می‌دهد.

آنچه در جریان داستان دیده می‌شود آن است که همه این حالات محصول داوری‌های نادرست و خطاهای شناختی است؛ زیرا در برابر عوامل برشمرده‌شده، نهادهای دینی، اجتماعی، قدرت، و سرنوشت همه نگاهی دیگر و داوری دیگری دارند؛ درست برخلاف آنچه سام می‌اندیشد.

۱. نهاد دینی و نهاد اجتماعی سام را، نه به سبب داشتن زال سپیدموی، بلکه به علت طرد و تحقیرکردن زال سرزنش می‌کنند.

هرآن کس که بودند پیر و جوان	زبان برگشادند بر پهلوان
که بر سنگ و بر خاک شیر و پلنگ	چه ماهی به دریا درون با نهنگ
همه بچه را پرورانده‌اند	ستایش به یزدان رسانده‌اند
تو پیمان نیکی دهش بشکنی	چنان بی‌گنه بچه را بفکنی

(فردوسی، ۱۹۶۳: ۱/ ۹۹-۱۰۲)

سام درخواهی که می‌بیند نیز از این ماجرا به شدت سرزنش و مؤاخذه می‌شود (همان: ب ۱۰۹-۱۱۳).

۲. نهاد قدرت (منوچهر) نیز از زال به گرمی استقبال می‌کند و زال در همه آزمون‌های او (جسمی و فکری) سربلند بیرون می‌آید و پادشاه و دیگر بزرگان با شکوهی کامل از زال تمجید و تجلیل می‌کنند (همان: ب ۱۳۴۴-۱۳۴۹).

زال نه تنها باعث سرشکستگی سام نیست، بلکه موجب بالارفتن مقام و رتبه و افزونی گستره حکومت او می‌شود؛ زیرا منوچهر، بعد از اینکه ستاره‌شناسان زال را شایسته بزرگی می‌دانند، حکومت چندین سرزمین را به سام می‌دهد (همان: ب ۲۲۴-۲۲۷).

بزرگان نیز نه تنها سام را به خاطر زال تحقیر نمی‌کنند، بلکه زال باعث می‌شود که همه بزرگان رو به سوی سام بیاورند و او را به خاطر داشتن زال ستایش کنند. وقتی سام از دربار منوچهر بازمی‌گردد، بزرگان زابل به پیشواز او می‌روند و داشتن فرزندی چون زال را به او شادباش می‌گویند.

هر آن‌جا که بد مهتری نامجوی	ز گیتی سوی سام بنهاد روی
که فرخنده بادا پی این جوان	برین پاک‌دل نامور پهلوان
چو بر پهلوان آفرین خواندند	ابر زال زر گوهر افشانند

(همان: ب ۲۳۸-۲۴۰)

همان «گردنکشان» (چو آیند و پرسند گردنکشان/ چه گویم از این بچه بدنشان)، که سام به خاطر زال سپیدموی از آن‌ها احساس شرمساری می‌کرد، وقتی سربلندی زال را در آزمون‌های منوچهر می‌بیند می‌گویند خوشا به حال سام که چنین فرزندی دارد.

به آواز گفتند گردنکشان	که مردم نیند کسی زین نشان
ز شیران نزاید چنین نیز گرد	چه گرد از نهنگانش باید شمرد
خنک سام یل کش چنین یادگار	بماند به گیتی دلیر و سوار

(همان: ب ۱۳۴۰ و ۱۳۴۲-۱۳۴۳)

۳. سرنوشت زال و آینده‌ای که منجمان برای او پیش‌بینی می‌کنند، همه، روشن و شکوهمند و والاست و هیچ نشانی از حقارت و کوچکی و تباهی در آن نیست. منجمان، در اولین دیدار منوچهر و زال، درباره زال می‌گویند:

که او پهلوانی بود نامدار سرافراز و هشیار و گرد و سوار

(همان: ب ۲۱۴)

وقتی سام از عشق زال و رودابه خبردار می‌شود، خشمگین و اندوهناک، از ستاره‌شناسان کمک می‌خواهد.

به سام نریمان ستاره‌شمر	چنین گفت کای گرد زرین کمر
از این دو هنرمند پیلی ژیان	بیاید ببندد به‌مردی میان
بدو باشد ایرانیان را امید	از او پهلوان را خرام و نوید

(همان: ب ۷۰۴ و ۷۰۶ و ۷۱۱)

ستاره‌شناسان منوچهر نیز، درباره ازدواج زال و رودابه، می‌گویند:

از این دخت مهرباب و از پور سام گوی پر منش زاید و نیکنام

(همان: ب ۱۲۳۸)

باوجود حمایت نهادهای دینی، قدرت، اجتماعی، و نیز سرنوشت سام همچنان درگیر احساس حقارت خود است و، چنان‌که پیش از این ذکر شد، هر جا که پیش می‌آید این زخم پنهان سر باز می‌کند، اما سرانجام اتفاقی می‌افتد که این عقده درمان و سام از دردی کهن رها می‌شود.

۴. زادن رستم

رستم، به تدبیر سیمرخ، زاده می شود. بلافاصله بعد از این که رودابه به هوش می آید، عروسکی پارچه‌ای شبیه رستم می سازند.

یکی کودکی دوختند از حریر	به بالای آن شیر ناخورده شیر
درون وی آکنده موی سمور	به رخ بر نگاریده ناهید و هور
به بازوش بر ازدهای دلیر	به چنگ اندرش داده چنگال شیر
به زیر کش اندر گرفته سنان	به یک دست کوپال و دیگر عنان
نشاندهش آنگه بر اسب سمند	به گرد اندرش چاکران نیز چند

(همان: ب ۱۵۱۸-۱۵۲۲)

بی درنگ، عروسک پارچه‌ای شبیه رستم را، با شکوهی کامل، نزد سام می برند.
پس آن صورت رستم گرزدار ببردند نزدیک سام سوار

(همان: ب ۱۵۲۵)

سام، با دیدن عروسک پارچه‌ای رستم، گویی باری گران را، که زمانی طولانی بر شانه‌هایش احساس می کرد، بر زمین می گذارد و احساس شادمانی و سبکی می کند. او در نامه‌ای که به زال می نویسد سخنی کلیدی بر زبان می آورد که نشان دهنده درمان شدن سام است.

کنون شد مرا و تو را پشت راست نباید جز از زندگانش خواست

(همان: ب ۱۵۴۴)

اکنون، با زادن رستم، قامت خمیده و شرمسار هردوی ما راست شد. پس این کودک باید زنده بماند و نباید طرد و تباه شود.

این ماجرا به نوعی هنردرمانی یا به طور خاص نمایش درمانی است. طول مدت احساس حقارت در سام از زادن زال تا زادن رستم است. گویی باید چرخه زادن، در نمایشی دیگر، تکرار می شد تا بیماری سام درمان شود.

سام، در آغاز ماجرا، آرزوی داشتن فرزند دارد.

نبود ایچ فرزند مر سام را دلش بود جوینده کام را

(همان: ب ۴۵)

اما این آرزو، از نظر سام، با تولد زال برآورده نمی‌شود؛ زیرا زال دچار نقصی است که سام او را طرد می‌کند و بعد از ماجراهایی که زال نزد او برمی‌گردد مدام در پی تحقیر اوست؛ تحقیری برخاسته از احساس حقارت خود سام. اکنون همان رؤیای گذشته یعنی آرزوی داشتن فرزند، به شکل دل‌خواه، برای سام محقق شده است؛ البته این بار سام حضور ندارد که دایه‌ای شیردل خبر زادن فرزند را به او بدهد بلکه، به شیوه نمایش درمانی، پیکری پارچه‌ای شبیه رستم را نزد سام می‌فرستند که سام با دیدن او آرزوی خود را محقق شده می‌بیند و از رنج حقارتی کهن رها می‌شود و می‌گوید که قد خمیده من اکنون راست شد.

پس آن پیکر رستم شیرخوار ببردند نزدیک سام سوار
ابر سام یل موی بر پای خاست مرا ماند این پرنیان گفت راست
اگر نیم از این پیکر آید تنش سرش ابر ساید زمین دامنش

(همان: ب ۱۵۳۰-۱۵۳۲)

سام، سال‌ها بعد، رستم را که به سن نوجوانی رسیده است از نزدیک می‌بیند. برای سام، دیدار رستم نوجوان مانند دیدار زال نوجوان است:

چو آگاهی آمد به سام دلیر که شد پور دستان همانند شیر

(همان: ب ۱۵۵۵)

بجنید مر سام را دل ز جای به دیدار آن کودک آمدش رای

(همان: ب ۱۵۵۷)

خبر زال نوجوان را سروش غیبی، در خواب، و خبر رستم نوجوان را اطرافیان زال می‌دهند. همچنین دیدار سام، زال، و سیمرغ در کنار البرزکوه بی‌شباهت به دیدار سام، رستم، و زال نیست، یعنی دیدار سام با رستم (= زال) و زال (= سیمرغ)، زیرا از سویی رستم همان زال است؛ یعنی فرزندی که در رؤیای سام بوده و از سوی دیگر زال پرورنده رستم گویی نقش سیمرغ را برعهده گرفته است.

پس درمان‌گر را باید زال دانست؛ یعنی باتوجه به نقش سیمرغ، در جایگاه طبیعی جادوگر، می‌توان گفت در این یکی شدن زال و سیمرغ است که زال هم در مرحله اول به کمک عشق، حقارت خود را درمان کرده است و هم با محصول عشقش، یعنی رستم، سام را درمان می‌کند. به این ترتیب، کارگردان این نمایش درمانی و نمایش عروسکی زال است.

در کنار نمایش درمانی زال، قصه‌درمانی و شعردرمانی فردوسی نیز هست؛ زیرا کل ماجرابی که فردوسی روایت می‌کند به‌گونه‌ای باعث تزکیه و پالایش مخاطب شاهنامه می‌شود و اگرچه رستم محصول پیوند زال و رودابه، برای درمان سام، است اما محصول واقعی این پیوند خود شاهنامه است.

باتوجه به نظریات آدلر، می‌توان گفت از آن‌جا که ایرانیان باستان قومی کشاورز و متمدن بودند همیشه از سوی شمال شرقی ایران توسط اقوام زرد مغول‌ها و هون‌های سفید، که اقوامی چادرنشین یا کوچنده، شکارگر و نیمه وحشی بودند، مورد حمله و ایذا قرار می‌گرفتند. در نتیجه خاطرات دردناک شکست‌ها و حقارت‌ها، پهلوانانی اساطیری چون رستم آفریدند (شایگان‌فر، ۱۳۸۰: ۱۲۵).

۵. نمایش‌درمانی

شاید انتظار انطباق کامل و موبه‌موی همه اجزای نظریه یا روشی جدید بر متن‌های کلاسیک بجا نباشد، اما وقتی در بحث کلی این متن توضیح را منطقی و پذیرفتنی می‌یابیم، با اندکی تسامح، به برخی جنبه‌های تشابه و همراهی نشانه‌های درون متن با بخش‌هایی از روش موردنظر می‌رسیم.

یکی از اهداف مهم هنردرمانی بالینی برای افراد بزرگسال آن است که «حسی از شأن و بزرگی به مراجع بدهد. هدف اساسی این درمان کمک به مراجع در ادامه یا بازسازی قدرت ایگو و افزایش عزت نفس است» (لندگارتن، ۱۳۷۸: ۳۱۹).

سام، به سبب از دست دادن عزت نفس در برخورد با کودک عیبناکش، در زمانی طولانی دچار عقده حقارت شده است و با مشاهده «پیکرک شبیه رستم»، که باتوجه به توضیحات بخش قبل این گمان می‌رود که به خواست زال و به دست دایگان ساخته و اجرا شده است، دگرگون می‌شود.

تصویر در هنردرمانی افکار و احساسات را مجسم می‌نماید. این از امتیازات نقاشی و به‌طور کلی همه هنرهاست که چون پلی بین دنیای درونی و واقعیت‌های خارجی قرار می‌گیرند و در این فرایند، تصویر به مثابه یک میانجی عمل می‌کند. تصویر جنبه‌های خودآگاه و ناخودآگاه گذشته، حال، و آینده درمان‌جو را می‌تواند منعکس نماید. در هنر، سازنده اثر هنری و مشاهده‌کننده آن در یک فکر غیر قابل بیان با هم شریک می‌شوند (مساح و اخوان ثلاث، ۱۳۷۳: ۷۷).

در این نمایش، درواقع، گذشته‌سام بازسازی و اجرا می‌شود.

از راه درام‌درمانی می‌توان گذشته، حال، و آینده فرد را جست‌وجو کرد و درهای بسته ذهن را گشود و راه درون محصورشده شخصیت، که نقش اصلی است، را یافت (محامدی، ۱۳۸۶: ۲۶).

آنچه در ناخودآگاه سام نهان شده است رؤیای داشتن فرزند سالم است که، با زادن زال به سبب عیبناکی او، محقق نشده است. زادن رستم سام را به تحقق این رؤیا نزدیک کرده است، اما اجرای نمایشی آن، یعنی دیدن عروسک شبیه رستم، آرزوی گذشته او را بازسازی می‌کند و باعث بهبود او می‌شود؛ وگرنه فقط زادن رستم نیست که این آرامش را به او بازمی‌گرداند، بلکه تأثیر نمایش‌درمانی است که روان رنجور سام را بهبود بخشیده است.

«این‌جا و اکنون» (here and now) از روش‌های درمانی است که به‌گونه‌ای نشان‌دهنده وضعیت سام و بازسازی فرزندخواهی و زادن فرزند است.

این‌جا و اکنون این تصور را در فرد تقویت می‌کند که در زمان حال و در همان مکان در شرف وقوع است؛ یعنی خاطرات گذشته به زمان حال تبدیل می‌شود و در این‌جا و حال به اجرا درمی‌آید. وقتی زمان و مکان به این‌جا و اکنون آورده می‌شود، درواقع، گذشته در حال تکرار شده و یک بار دیگر از آن عبور می‌شود. در این فرصت، به تجربه مثبت یا منفی گذشته دقیق‌تر و منطقی‌تر نگاه می‌گردد و به نتیجه مطلوب می‌رسد (همان: ۳۳).

خواست و اجرای نمایش عروسکی کاملاً اندیشیده و تدبیرشده است؛ گویی آنان به بیماری سام واقف‌اند و درمان او را نیز با این شیوه تشخیص و انجام می‌دهند. «تئاتر‌درمانی یعنی تشخیص یک مسئله و طرح آن از طریق نمایش» (جونز، ۱۳۸۳: ۱۴۳). تعادل و آرامش وقتی به سام بازمی‌گردد که تجربه داشتن فرزند برای او بازسازی می‌شود.

درون‌پردازی سومین و آخرین مرحله تئاتر‌درمانی است... تا دوباره تعادل روان‌شناختی خود را به دست آورد... یک فرد یاور رفتار شخص اول را روی صحنه بازسازی می‌کند و شخص اول فقط تماشاگر است. این روش یکی از روش‌های آینه‌ای است (بلانر، ۱۳۸۳: ۱۲۷-۱۲۹).

عروسک را، با شکوه کامل، آراسته می‌کنند و با مراسمی ویژه نزد سام می‌برند. سام نیز برای آن جشنی بزرگ برپا می‌کند.

یکی جشن کردند در گلستان ز زاولستان تا به کابلستان
همه دشت پرپاده و نای بود به هر کنج صد مجلس آرای بود
به زاولستان از کران تا کران نشسته به هر جای رامشگران
پس آن پیکر رستم شیرخوار ببرند نزدیک سام سوار

(فردوسی، ۱۹۶۳: ۱/ ۱۵۲۶-۱۵۲۸ و ۱۵۳۰)

این مراسم یک خبررسانی ساده از زادن رستم نیست؛ بلکه نمایشی آیینی، ویژه، و هدفمند است. پالایش و تزکیه‌ای که بعد از این مراسم برای سام روی می‌دهد در شادمانی او و تجلیل از رستم و نامه‌ای که به زال می‌نویسد آشکار است.

معمولاً نمایش‌هایی که ضمن اجرا پالایش روانی صورت می‌گیرد و صحنه‌ها تحرک زیادی ایجاد می‌کند با همدلی افراد یا شاید با درآغوش گرفتن و گریه‌کردن خاتمه می‌یابد (بلانر، ۱۳۸۳: ۱۳۳).

ابر سام یل موی بر پای خاست مرا ماند این پرنیان گفت راست
اگر نیم از این پیکر آید تنش سرش ابرساید زمین دامنش

(فردوسی، ۱۹۶۳: ۱/ ۱۵۳۱-۱۵۳۲)

به شادی برآمد ز درگاه کوس بیاراست میدان چو چشم خروس

(همان: ب ۱۵۳۴)

کنون شد مرا و تو را پشت راست نباید جز از زندگانش خواست

(همان: ب ۱۵۴۴)

عروسک، در این شیوه، ابزاری است برای نمایش درون و آشکارشدن آن‌چه راهی برای خلاصی از آن وجود نداشته است.

ساخت و نمایش عروسک برای همه گروه‌ها، نه تنها بچه‌ها بلکه بزرگسالان، می‌تواند کمک‌کننده باشد؛ آن هم از طریق شخصیتی که به عروسک داده می‌شود ... عروسک می‌تواند بازتاب حقیقت شود. تقلید از زندگی گاه ممکن است به نظر سخت باشد و آن‌طور که باید واقعیت را برملا نکند، ولی وقتی خود را به عروسک موردنظر انتقال می‌دهیم آن را طور دیگر می‌بینیم ... می‌توان حس‌های فراموش شده و یا گم‌شده را به وسیله شخصیت عروسک پیدا کرد (محامدی، ۱۳۸۶: ۱۴۰-۱۴۱).

سام، با دیدن این نمایش عروسکی، از رنجی دیرسال و درونی رها می‌شود و آشکارا شادمانی و رهایی خود را نشان می‌دهد و بیان می‌کند؛ زیرا این نمایش، با شخصیت‌بخشی به عروسک و باتوجه به آیین‌ها و جشن‌هایی که ضمن انتقال آن نزد سام صورت می‌گیرد، به تزکیه و پالایش او کمک کرده است.

در تئاتر درمانی، برای ارائه کار نمایش درمورد موضوعی خاص باید ابزار متناسب با آن را انتخاب کرد. در این فرایند دو جنبه خاص باید مدنظر قرار گیرند. این دو جنبه عبارت‌اند از شخصیت‌بخشی و جعل هویت. شخصیت‌بخشی، در نمایش، نشان دادن چیزی یا کیفیتی یا جنبه‌ای از شخصیت فرد است؛ به شکلی که برای نمایش آن از اشیا به شیوه‌ای نمایشی استفاده شود ... جعل هویت فرایندی است که در آن کسی به جای دیگری می‌نشیند ... معمولاً با جعل هویت، یعنی نمایش چیزی یا بازی کردن بخشی از وجود خود و یا با شخصیت‌بخشی و استفاده از اشیا مثلاً اسباب‌بازی یا عروسک، نمایش را اجرا می‌کنند (جونز، ۱۳۸۳: ۱۵۲-۱۵۳).

جونز عروسک را وسیله‌ای سمبولیک برای فرافکنی نیز می‌داند که شخصیت با آن درگیر می‌شود. او برای ماسک (نقاب) هم چنین کارکردی قائل است (همان: ۱۷۸، ۱۹۴) که کمک می‌کند واقعیت یا حس‌های گمشده آشکار شود.

«گویی نقاب، با مستورداشتن چهره یا نفس خارجی نقاب‌دار، همزمان، امکان مکتومی را که در وی هست بی‌نقاب می‌کند» (بورکهارت، ۱۳۷۰: ۱۲).

از منظر روایت‌درمانی نیز به همین شکل است. محور زندگی سام ماجرای زادن فرزند عیناک است که مدام، سام و گاه، خود زال برای افراد و گروه‌های متفاوت روایت می‌کنند و از آن گریزی ندارند و سایه آن به همه مراحل زندگی‌شان کشیده شده است.

روایت‌درمانی تلاش می‌کند تا چهارچوب‌های ذهنی فرد را، که شخص درگیر تفکر خویش دائماً به آن‌ها رجوع می‌کند، تغییر دهد ... برای مراجع، داستان مسلط زندگی خویش داستانی است که تمام قصه‌های دیگر زندگی دربرابر آن حاشیه‌ای به نظر می‌رسد؛ داستانی که هسته شکل‌دهنده زندگی فرد است (عابدی، ۱۳۸۵: ۱۰۱).

برای درمان، این روایت غالب زندگی باید تغییر کند؛ بنابراین نیاز به بازسازی دارد. «در روایت‌درمانی مشکل را به‌عنوان اختلال کارکرد افراد در نظر نمی‌گیریم. مشکل داستانی است که نیازمند دوباره تألیف‌شدن از طریق گفت‌وگوی درمانی است» (همان: ۱۰۲).

۶. نتیجه‌گیری

سام صاحب فرزندی عیبناک می‌شود. این موضوع باعث شکل‌گیری احساس حقارت در او می‌شود که در طول عمرش با او همراه است و باعث می‌شود فرزند را در نوزادی طرد و در جوانی ترک کند. نهاد دینی (یزدان - سروش)، نهاد قدرت (منوچهر - پهلوانان)، نهاد اجتماعی، سرنوشت، و پیش‌بینی‌های منجمان، همه، از زال فرزند سام حمایت کرده، او را نه باعث حقارت و شرمساری که موجب عظمت و بزرگی و افتخار می‌دانند؛ اما هیچ‌یک از این حمایت‌ها نمی‌تواند سام را درمان کند و از تحقیر کردن زال، که برآمده از احساس حقارت خود سام است، بازدارد تا آن که رستم زاده می‌شود. بی‌درنگ (به خواست زال) دایه‌های رستم عروسکی پارچه‌ای شبیه رستم می‌سازند و با شکوهی کامل نزد سام می‌فرستند و سام نیز، طی مراسمی بزرگ، از آن استقبال می‌کند. سام، بعد از دیدن این عروسک شبیه رستم، در نامه‌ای به زال سخنی بر زبان می‌آورد که نشان‌دهنده درمان‌شدن اوست:

کنون شد مرا و ترا پشت راست نباید جز از زندگانش خواست

سام، به کمک نمایش‌درمانی، از عقده حقارت دیرسال خود رهایی می‌یابد؛ زیرا زادن رستم و دیدن خود رستم در نوزادی کارکرد ویژه‌ای ندارد، بلکه اجرای نمایشی زادن رستم، که بازسازی زادن زال است، سام را درمان می‌کند؛ یعنی رؤیای فرزندداشتن برای سام سرانجام محقق می‌شود و سام به تعادل می‌رسد. می‌توان نقش درمان‌گری را از زال (که خود از سیمرغ آموخته است) دانست؛ زیرا زال با عزت نفسی که دارد، به کمک عشق، خود را درمان کرد و با نتیجه عشقش، یعنی رستم، در قالب اجرای نمایش‌درمانی، پدر (سام) را درمان می‌کند.

همچنین، در سطحی دیگر، همه ماجرا را قصه‌درمانی و شعردرمانی فردوسی نیز می‌توان دانست؛ زیرا اگرچه رستم محصول پیوند زال و رودابه برای درمان سام است، اما محصول واقعی این پیوند خود شاهنامه است برای تزکیه و پالایش مخاطبان.

این ماجرا، از نظر تاریخ نمایش، آغاز نمایش‌درمانی در ایران به‌شمار می‌رود که تاکنون هیچ‌یک از کتاب‌های تاریخ نمایش به آن اشاره نکرده‌اند.

منابع

آذر، آلفرد (۱۳۵۶). *مفهوم زندگی را دریابید*، ترجمه ناهید فخرایی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

ارسطو (۱۳۵۳). فن شعر، ترجمه عبدالحسین زرین کوب، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
براکت، اسکار گروس (۱۳۶۳). تاریخ تئاتر جهان، ترجمه هوشنگ آزادی‌ور، تهران: نقره و مروارید.
بلاتر، آدام (۱۳۸۳). درون‌پردازی: روان‌درمانی با شیوه‌های نمایشی، ترجمه حسن حق‌شناس و حمید اشکانی، تهران: رشد.

بورکهارت، تیتوس (۱۳۷۰). رمزپردازی، ترجمه جلال ستاری، تهران: سروش.
ثمینی، نغمه (۱۳۸۷). تماشاخانه اساطیر، تهران: نشر نی.
جونز، فیل (۱۳۸۳). تئاتر درمانی و نمایش زندگی، ترجمه چیستا یثربی، تهران: قطره.
حمیدیان، سعید (۱۳۷۲). درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، تهران: مرکز.
دهقانی، محمد (۱۳۸۷). وسوسه عاشقی، تهران: رشد.
رحمدل شرفشاده، غلامرضا (۱۳۸۵). «نگاهی دیگر به افسانه زال و رودابه»، پژوهش‌نامه ادب غنائی، س ۴، ش ۷.

ستاری، جلال (۱۳۷۶). آیین و اسطوره در تئاتر، تهران: توس.
شارف، ریچارد اس. (۱۳۸۷). نظریه‌های روان‌درمانی و مشاوره، ترجمه مهرداد فیروزبخت، تهران: رسا.
شایگان‌فر، حمیدرضا (۱۳۸۰). نقد ادبی، تهران: داستان.
شولتس، دوان پی. و سیدنی‌الن شولتس (۱۳۷۸). تاریخ روان‌شناسی نوین، ترجمه علی‌اکبر سیف و دیگران، تهران: دوران.
عابدی، علیرضا (۱۳۸۵). «قصه‌درمانی به شیوه روایتی»، مجموعه مقالات سراسری هنردرمانی، تهران: دانشگاه تهران.

عنصری، جابر (۱۳۸۰). مردم‌شناسی و روان‌شناسی هنری، تهران: رشد.
فردوسی، ابوالقاسم (۱۹۶۳). شاهنامه، تحت نظر برتلس، ج ۱، مسکو: ادبیات خاور.
فرست‌الدوله شیرازی (۱۳۴۵). بحور‌الاحسان، مقدمه و تصحیح علی زرین‌قلم، تهران: فروغی.
فوکو، میشل (۱۳۸۳). تاریخ جنون، ترجمه فاطمه ولیانی، تهران: هرمس.
لندگارتن، هلن (۱۳۷۸). هنردرمانی بالینی، ترجمه کیانوش هاشمیان و الهام ابوحمزه، تهران: مهاجر.
محامدی، منیژه (۱۳۸۶). درآمد درمانی، تهران: قطره.
مساح، عطا و فریدون اخوان ثلاث (۱۳۷۳). هنردرمانی، تهران: رسا.
منصور، محمود (۱۳۵۸). احساس کهنتری، تهران: رشد.
مهرزاد، رحمت‌الله (۱۳۵۶). مقایسه رفتار چند شخصیت شاهنامه، تهران: موسسه حساب.
نصری اشرفی، جهانگیر و عباس شیرزادی (۱۳۹۱). از آیین تا نمایش، تهران: آرون.
نظامی عروضی، احمدبن عمر (۱۳۷۴). چهارمقاله، تصحیح محمد قزوینی، تهران: جامی.

منابع دیگر

حنیف، محمد (۱۳۸۹). قابلیت‌های نمایشی شاهنامه، تهران: سروش.

- دهقان پور، حمید، جلال‌الدین کزازی، و مهدی پوررضائیان (۱۳۹۰). «شاهنامه و جنبه‌های سینمایی آن»، نشریه هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، دوره ۲، ش ۴۰.
- شیوا لینگاپا، ساویتری (۱۳۵۷). عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی و نقش آن‌ها در اجتماع، ترجمه علی آقابخشی، تهران: مرکز فرهنگی آسیا.
- غریب پور، بهروز (۱۳۶۴). دنیای گسترده نمایش عروسکی، تهران: سروش.
- قبادی، حسینعلی و مجید هوشنگی (۱۳۸۸). «نقد و بررسی روان‌کاوانه شخصیت زال از نگاه آلفرد آدلر»، مجله نقد ادبی، ش ۷.