نظام ارزش‌گذاری خود و تبلور نفس:
روایت حقیقی/ داستانی مؤلف در رمان *مردی در تاریکی*، اثر پل استر

فروغ بارانی*
استادیار گروه زبان‌شناسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه پیام نور
سیدمحمد حسینی معصوم
دانشیار گروه زبان‌شناسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه پیام نور

فصلنامهٔ تخصصی *نقد ادبی*، س ۸، ش ۳، تابستان ۱۳۹٤ (صص ۸۰-۵۵)

چکیده

کاربست نظریهٔ نظام ارزش‌گذاری خود در قالب نظریهٔ موقعیت‌پذیری حقیقی/ داستانی مؤلف، به‌صورتی چشم‌گیر در عرضهٔ رویکردی نو به تحلیل رابطهٔ هنرمند رمان‌نویس و قهرمان داستانی‌اش مؤثر است. در این نوشتار، نظام ارزش‌های شخصیت اول رمان ***مردی در تاریکی*** اثر پل استر[1] (۲۰۰۸) را تحلیل کرده‌ایم. براساس الگوی نظام ارزشی هرمنز[2]، واحدهای معنایی و دلالت‌های احساسی مرتبط با آن‌ها در روایت مؤلف (رمان‌نویس) از «خود» در داستان واقعی زندگی او و در تقابل با قهرمانش در جهان داستانی بررسی می‌شوند؛ علاوه‌بر این در پژوهش حاضر، به انگیزه‌های بنیادین تحقق نفس، برقراری پیوند با دیگری و درنهایت، مشخصه‌های احساسی مرتبط با آن‌ها در روایت شخصیت اول رمان پرداخته‌ایم. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهند هنر داستان‌سرایی و فرایند طراحی داستان به مؤلف کمک می‌کند طرحی نو دربارهٔ «خود» بیافریند و ویرانه‌های زندگی گذشته‌اش را ترمیم کند. این بررسی به‌درستی تأیید می‌کند که موقعیت «منِ داستان‌سرا» توانسته است به‌طرزی مؤثر با چالش‌های پدیدآمده

---

* نویسندهٔ مسئول: forough.barani@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۱۲/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹٤/٤/۲۸

به‌واسطهٔ موقعیت «منِ همسر» و «منِ پدیدآورندهٔ جنگ» مقابله کند و چشم‌اندازی مثبت را برای آینده پدید آورد.

واژه‌های کلیدی: نقد مؤلف‌محور، تبلور نفس، نظام ارزش‌گذاری «خود»، رمان ***مردی در تاریکی***، پل استر.

۱. مقدمه

در نظریهٔ موقعیت‌پذیری مجازی داستانی/ حقیقی[۳] به‌عنوان حدفاصلی بین مطالعات روان‌شناسی، ادبیات و زبان‌شناسی، گفتمان پویای مؤلف در جهان واقعی با قهرمانش در جهان داستانی بررسی می‌شود. در این تقابل دوسویه، قهرمان پا به عرصهٔ وجود می‌گذارد و مؤلف در روند خلق و شکل‌گیری قهرمان، به باوری نو از خویشتن خویش می‌رسد. این نظریه وام‌دار منطق گفت‌وگویی باختین[٤] (۱۹۹۰) بین مؤلف و قهرمان داستانی‌اش، و مبتنی بر ارزش‌گذاری‌های[٥] موجود در خزانهٔ شخصی «خود»[٦] در نظریهٔ «خودِ» گفتمانی هرمنز و همکاران (۱۹۹۳ و ۱۹۹۹) است. در این جستار کوشیده‌ایم با استفاده از نظریهٔ موقعیت‌پذیری مجازی داستانی/ حقیقی، نظام ارزش‌گذاری موقعیت‌های شخصی[۷] اثرگذار و دلالت‌های عاطفی[۸] مرتبط با آن‌ها در خزانهٔ شخصی مؤلف را بررسی کنیم.

در پژوهش حاضر، پس‌از بیان نظریهٔ ارزش‌گذاری و موقعیت‌پذیری مجازی داستانی/ حقیقی، به کاربست این رویکرد نو در نقد رمان ***مردی در تاریکی*** (۲۰۰۸م، ۱۳۸۹)، اثر پل استر رمان‌نویس معاصر آمریکایی، می‌پردازیم. این رمان به‌جهت ویژگی‌های روایی چندلایه‌ای آن، بستری مناسب را برای مقاصد تحلیل درون‌متنی در این مقاله فراهم می‌آورد. پل استر در ادغام داستان‌ها با یکدیگر تبحری خاص داشته است. او زندگی‌ها را با هم درآمیخته، واقعیت را با داستان تلفیق کرده و درنهایت، نمایی کامل از «خودِ» محصور در دام تردیدها به‌دست داده است.

در آغاز، نظام ارزش‌گذاری شخصیت اول در رمان ***مردی در تاریکی*** را که خود، رمان‌نویس است، درمقابل قهرمانی که وی در داستان درون‌متنی[۹] می‌آفریند، تحلیل

می‌کنیم؛ بدین‌ترتیب، شخصیت اول که مؤلف و خالق اثر ادبی نیز هست، کانون توجه این نوشتار خواهد بود. در این طرح، روند رشد ارزش‌های مثبت را با ظهور موقعیت‌های مثبت نشان می‌دهیم.

البته خاطرنشان می‌کنیم در کاربرد کنونی اثر برگزیده برای این مطالعه، نویسندگان به تحلیلی کاملاً درون‌متنی از شخصیت اصلی داستان («منِ» دوم نویسنده، یعنی اگوست بریل) و سایهٔ او (شخصیت پردازش‌یافته در جریان داستان درون‌متنی، یعنی اون بریک) اقدام می‌کنند. چارچوب نظری معرفی‌شده، قابلیت بررسی رابطهٔ نویسندهٔ واقعی (استر) و قهرمان داستانش (بریل) به‌عنوان «من» ثانوی را نیز در تحقیق‌های بعدی دارد؛ بدین ترتیب کاربست نظریهٔ نظام ارزش‌گذاری‌ها و موقعیت‌پذیری مجازی داستانی/ حقیقی، عام است و به نوعی خاص از ادبیات داستانی محدود نمی‌شود.

۲. پیشینهٔ پژوهش

بسیاری از منتقدان در حوزه‌های علوم اجتماعی و روان‌شناسی، با یکدیگر متفق‌القول‌اند که افراد در جهانی داستانی زندگی می‌کنند و هویت انسانی در فرایندی داستان‌گونه شکل می‌گیرد (ر.ک: Bruner, ۱۹۸٦; Sarbin, ۱۹۸٦). چنین برداشتی بیش از پیش، ناظر به هم‌بستگی میان «خود»، جهان پیرامون و فرهنگ‌هاست و براساس آن، داستان‌ها به‌عنوان بخشی از روایت زندگی، پیوسته درحال شکل‌گیری‌اند (Bamberg, ۲۰۱۱; Dunlop & Walker, ۲۰۱۳). ساربین[۱۰] روایت داستان‌گونه را «روشی برای سازمان‌دهی بخش‌ها و فعالیت‌های زندگی و روایت آن‌ها» دانسته است (۹۳ :۱۹۸٦). به‌گفتهٔ او، داستان دستاوردی است که حقایق فانی و دنیوی را با مخلوقات تخیلی درهم می‌آمیزد و زمان و مکان نیز در این طرح دخیل‌اند. روایت‌ها منطق و انگیزهٔ افراد در اعمال و رفتارشان را بیان می‌کنند (همان‌جا) و در این اثنا، بسیاری از محققان حوزهٔ روان‌شناسی روایی معتقدند «خود» در جریان روایت داستان زندگی، پا به عرصهٔ وجود می‌گذارد (Ricuoer, ۱۹۸٦: ۱۳۲). این برداشت یادآور «هویت روایی[۱۱] از دیدگاه ریکور (۱۹۸٦) است و چنین خوانشی از کارکرد داستان‌سرایی، در شکل‌دهی هویت و تغییر روایت داستانی «خود» از حالت منفی به مثبت، موضوع اصلی بحث در مقالهٔ حاضر است.

داستان زندگی در نقطهٔ تلاقی «خود» با فرهنگ‌ها، به‌منزلهٔ عرضهٔ دریافتی از روی‌دادهای پیرامون و همچنین توصیفی از «خودِ» واقعی افراد بیان می‌شود (McAdams, ۱۹۹۵). این داستان‌ها به‌عنوان پلی برای اتصال توالی خشک روی‌دادهای متعلق به زندگی گذشته، حال و آینده، و حس معنای شخصی[۱۲] عمل می‌کنند. باوجود خاصیت چندگانگی زمانی، روایت‌های داستانی منحصربه‌فرد زندگی، موجبات حفظ و گاه بازگرداندن یک‌پارچگی «خودِ» انسانی را فراهم می‌کنند (McAdams & Logan, ۲۰۰۶).

شایان ذکر است هویت شخصی افراد طی فرایند وسیع‌تر تعامل اجتماعی و از طریق موقعیت‌پذیری[۱۳] به‌وسیلهٔ سه عامل شخص، اجتماع و فرهنگ شکل می‌گیرد (Hermans & Hermans-Konopka, ۲۰۱۰; Hermans, ۲۰۰۱ b; Harré Et al., ۲۰۰۹). در چنین برداشتی از شکل‌گیری هویت، هر فرد را می‌توان داستان‌سرایی پرانگیزه[۱۴] انگاشت که به‌طرزی مؤثر، درگیر شرح حال و روایت زندگی خود است (Hermans, Rijks & Kempen, ۱۹۹۳). در این بستر مناسب، ایدهٔ «خودِ گفتمانی[۱۵]» را هرمنز و همکاران (۱۹۹۳) مطرح کردند. براساس این ایده، «خودِ» گفتمانی به‌صورت استعاری، همانند جامعه‌ای کوچک عمل می‌کند و موقعیت‌های شخصیتی درونی و بیرونی متعدد را دربرمی‌گیرد که درحال تعامل و گاه نزاع با یکدیگرند.

در ادامهٔ چنین مباحثی، بسیاری از روان‌شناسان دربارهٔ عمل‌کرد داستان و تأثیرهای درمانی روایت از «خود» سخن گفته‌اند (Siegel, ۲۰۱۲). داستان‌هایی که افراد از زوایای مختلف روی‌دادهای زندگی خود بیان می‌کنند، درواقع، همچون آینه‌ای هویت شخصی و فرهنگی آن‌ها را نشان می‌دهد (Hermans, Rijks & Kempen; ۱۹۹۳; Murray, ۱۹۹۷). روان‌درمان‌ها معتقدند می‌توان از داستان‌پردازی به‌عنوان ابزاری برای تغییر افکار منفی و ویرانگر به اندیشه‌های مثبت و سازنده استفاده کرد (Mullet, Akerson & Turman, ۲۰۱۳). «وقتی‌که ما در یک حکایت مخرب شخصی گرفتار می‌شویم، آن داستان، زندگی ما را تحت کنترل قرار می‌دهد، اعمالمان را پیش‌بینی می‌کند و ما را از شکوفایی استعدادها و قابلیت‌هایمان بازمی‌دارد» (همان، ۷۴). چنان‌که سیگل (۲۰۱۲) نیز گفته است،

هرچند نمی‌توانیم واقعیت‌های تلخ زندگی را تغییر دهیم، درطول زمان و درپی تغییر نگرش به آن وقایع می‌توانیم داستان زندگی را به‌صورتی مثبت تفسیر کنیم.

نویسندگان ادبی خلاق از طریق به‌کارگیری چنین شیوه‌ای توانستند به‌میزانی درخور توجه، با مشکلات و تضادهای زندگی خود کنار آیند (rr kkkka- y Chmielnicka-Ktt rr & Ole ۲۰۱۲; Barani, Wan Yahya & Bin Talif, ۲۰۱٤). این پیامد به‌گونه‌ای آمیخته با شیوهٔ گفتمانی باختینی (۱۹۸۱ و ۱۹۹۰) در مطالعات ادبی، بر چیدمان مکالمه‌های «خود» با «دیگری» بسیار مؤثر است. با عنایت به امکان برقراری رابطهٔ گفت‌وگویی بین مؤلف و شخصیت‌های داستانی‌اش، زوراسکی و همکاران (۲۰۱۲) در بررسی تعدادی از نویسندگان ادبی خلاق لهستانی اعلام کردند نویسنده در سطوح مختلف، با شخصیت‌های داستانی‌اش مکالمه می‌کند.

درپی بررسی مصاحبه‌های انجام‌شده، آن‌ها نتیجه گرفتند این رابطه در سه سطح صورت گرفته است: نویسنده در مقام دانای کل[۱۶]، شاهد عینی[۱۷] یا شریک.[۱۸] آن‌ها نتیجه‌گیری کردند نویسنده در مقام شریک نمی‌کوشد همچون یک دانای کل، نظرهای موافق و مخالف خود را به شخصیت‌ها القا کند یا همچون یک شاهد عینی، آنان را در سکوت و بی‌اعتنایی ترک گوید؛ بلکه اجازه می‌دهد شخصیت‌های داستانی‌اش آزادانه با او گفت‌وگو کنند. در این صورت شراکتی، هویت مؤلف شکل می‌گیرد. هولکوییست[۱۹] نیز در مقدمهٔ ***تخیل گفت‌وگویی***[۲۰] باختین، قالب ادبی رمان را عرصهٔ ظهور تخیل‌ها و باورهای نویسندهٔ ادبی دانسته است که در آن، ذهن و شخصیت نویسندگان در سخنان و اعمال شخصیت‌ها نمود می‌یابد (Bakhtin, ۱۹۸۱: ۲۸).

در این راستا، نقش هنرمند در قالب روایت‌های داستانی، پررنگ‌تر می‌شود (Akerman & Ouellette, ۲۰۱۲). نویسندگانی ادبی همچون تونی موریسون،[۲۱] نویسندهٔ آمریکایی، با بیرون ریختن درونی‌ترین بخش‌های وجودی خود در فرایند نوشتن (داستان‌سرایی)، به آزادسازی «خود» مبادرت می‌ورزند و بدین‌گونه، آن‌ها از هنرشان مانند ابزاری برای تبدیل درگیری‌های درونی و روانی «خود» به پدیده‌هایی کاملاً اجتماعی و فرهنگی استفاده می‌کنند. هنر نوعی فضای گفتمانی را بین «خودِ» هنرمند و سوژهٔ خلق‌شده به‌دست او ایجاد می‌کند که درنهایت، با ایجاد پیوندی اخلاقی با

«دیگری»، بر هویت شخصیِ هنرمند اثر می‌گذارد (همان، ۳۹۱). این روند را در رابطهٔ میان «خودِ» گفتمانی شخصیت هنرمند در ***چشمِ گربهٔ*** مارگارت آتوود[۲۲] نیز می‌توان دید. شخصیت هنرمند نقاش در روایت داستان زندگی خود، در دو قالب روایی متمایز، یعنی قالب زبانی (مرور خاطرات گذشته) و قالب تمثیلی (تابلوهای نقاشی) توانست به‌شیوه‌ای گفتمانی، اما ناخودآگاه، به برداشتی از هویت شخصی «خود» برسد (Barani & Wan Yahya, ۲۰۱۰).

۳. نظریهٔ موقعیت‌پذیری مجازی داستانی/ حقیقی و نظام ارزش‌های شخصی

به‌عنوان یک روش تحقیق کیفی درون‌متنی، در موقعیت‌پذیری مجازی داستانی/ حقیقی، رابطهٔ مشترک میان موقعیت‌های درونی و بیرونی مؤلف ادبی و قهرمانش در جایگاه «منِ مؤلف/ رمان‌نویس»[۲۳] و «منِ قهرمان داستانم»[۲۴] ارزیابی می‌شود. مؤلف ادبی، خود را در موقعیت داستانی قرار می‌دهد (موقعیت‌پذیری داستانی)[۲۵] و رابطه‌ای مجازی با قهرمانش ایجاد می‌کند؛ سپس خود را در موقعیت حقیقی زندگی واقعی‌اش قرار می‌دهد (موقعیت‌پذیری حقیقی)[۲۶] و بدین صورت، ارزش‌هایی تازه را بازسازی می‌کند.

در منطق باختینی، تلاش هنرمند به‌منظور دست یافتن به تصویری واضح و پایدار از قهرمان، تلاش و کنشی درونی با خویشتن خویش است (Bakhtin, ۱۹۹۰: ٦). وقتی مؤلف با عمل خلاقانهٔ خویش، «دیگری بودن[۲۷]» را تجربه می‌کند، نه‌تنها قادر خواهد بود دربارهٔ قهرمانش صحبت کند؛ بلکه می‌تواند با او سخن نیز بگوید. این دید ماورائی سبب می‌شود نویسنده قادر به کشف تجربیات قهرمان باشد. در این سبک برداشت از جهان، نویسنده دنیا را از دریچهٔ چشمان قهرمانش می‌بیند و بدین‌گونه، یک گسترهٔ بینش[۲۸] را می‌آفریند که عرصه‌ای برای رقابت میان دیدگاه‌های موافق و مخالف است (Barani, Wan Yahya & Bin Talif, ۲۰۱٤: ۷٦۳). «خودِ گفتمانی» هرمنز متشکل از مجموعه‌ای بزرگ از موقعیت‌های درونی (در ارتباط مستقیم با «خود») و موقعیت‌های بیرونی (در ارتباط با اشخاص، چیزها یا پدیده‌های بیرون «خود») است که همواره در تقابل و تعامل با یکدیگرند. مجموعهٔ این موقعیت‌های بیرونی و درونی خزانهٔ شخصی

فرد را پی‌ریزی می‌کنند. موقعیت پیش‌برنده[۲۹] و فراموقعیت[۳۰] از مهم‌ترین این موقعیت‌ها هستند که در خزانهٔ شخصی نقشی مهم ایفا می‌کنند. فراموقعیت همانند راهبر عمل می‌کند و تعامل بین موقعیت‌های مختلف را قوّت می‌بخشد؛ این موقعیت همچنین آفرینش فضای گفتمانی را تسهیل می‌کند. فراموقعیت با خصوصیات وحدت‌بخشی و هدایتگری خود، موجبات برانگیختن نقش‌های جدید و تنوع در نظام خود را افزایش می‌دهد (Hermans & Hermans-Konopka, ۲۰۱۰: ۱٤٦-۱٤۸). موقعیت‌های پیش‌برنده نیز نقشی مشابه «دیگران بااهمیت»[۳۱] ایفا می‌کنند و همچون عاملی وحدت‌بخش و نوآور به رشد و شکوفایی خود یاری می‌رسانند. این موقعیت‌ها به تبدیل شدن احساسات منفی به مثبت، یا مهم‌تر از آن، پذیرش وضعیت کنونی «خود» کمک می‌کنند (همان، ۲۲۸).

هر فرد به‌طور ذاتی می‌تواند داستان‌سرایی پرانگیزه باشد (Hermans, ۱۹۹۹: ۱۱۹۳)؛ بنابراین سه مفهوم داستان، بیان داستان و انگیزه، اولویت‌های اصلی در نظام ارزش-گذاری محسوب می‌شوند. وقتی افراد داستان زندگی‌شان را روایت می‌کنند، احساسات خود را نیز دخالت می‌دهند. آن‌ها واقعیت‌ها را با تصورهای خود درهم می‌آمیزند. زمان و مکان از شاخص‌های هرگونه داستان‌سرایی است و افراد، داستان‌های خود را در بستر محوری زمانی و مکانی بازگو می‌کنند (همان، ۱۱۹۵). حکایت «خود» درواقع، فرایندی سازمان‌یافته از ارزش‌هاست. این نظریه بر سه اصل استوار است: افراد در بازگو کردن داستان زندگی‌شان روی‌دادها را طبق واحدهای معنایی یا ارزش‌ها سازمان‌دهی می‌کنند؛ ارزش‌ها و چگونگی سازمان‌دهی آن‌ها تحت تأثیر انگیزه‌های بنیادی است؛ انگیزه‌های بنیادی در جزء احساسی آن ارزش ابراز می‌شود (Hermans & Hermans-Jansen, ۱۹۹۵).

دلالت‌های ضمنی احساسی مرتبط با واحدهای معنایی می‌توانند برخی احساسات خاص را بازگو کنند. وقتی افراد برای چیزی ارزش قائل می‌شوند، درقبال آنچه برایشان ارزشمند است، احساساتی بروز می‌دهند؛ به عبارت صریح‌تر، ارزش‌ها خود بر کنش احساسی دلالت می‌کنند. از طریق مطالعهٔ دقیق نوع شاخص‌های احساسی می‌توانیم اطلاعاتی جامع دربارهٔ نظام ارزش‌های شخص به‌دست آوریم (Hermans, ۲۰۰۱ a).

ارزش‌ها به‌عنوان واحدهایی معنایی که دارای ارزش مثبت (خوشایند)، منفی (ناخوشایند) یا دوجنبه‌ای (هم خوشایند و هم ناخوشایند) هستند، ازنظر افراد مختلف تعریف می‌شوند (Hermans, Rijks & Kempen, ۱۹۹۳: ۲۱۸).

هرمنز (۲۰۰۱ ب) برای ارزیابی ارزش‌های «خود» در محور زمانی گذشته، حال و آینده، پرسش‌هایی را (جدول ۱) مطرح کرده است که وسیله‌ای مؤثر را برای آشکار کردن دیدگاه افراد دربارهٔ روی‌دادها و وضعیت‌های حساس زندگی‌شان در بازه‌های زمانی یادشده فراهم می‌آورند. لحظه‌های مختلف و روی‌دادهای حساس زندگی می‌توانند نوعی خاص از ارزش‌ها را در افراد فعال کنند. چیدمان و سازمان‌دهی ارزش‌ها نظامی را طرح‌ریزی می‌کند که از طریق آن، هر شخص از دیدگاه یک موقعیت شخصی خاص، داستان منحصربه‌فرد خود را بازگو می‌کند.

جدول ۱ پرسش‌های سنجش ارزش‌ها (همان‌جا)

دستهٔ اول: گذشته

پرسش‌های پیشِ رو برای راهنمایی شما در بازبینی یک یا چند جنبهٔ بااهمیت از زندگی‌تان تنظیم شده‌اند:

– آیا اتفاق یا نکته‌ای مهم در زندگی‌تان وجود داشته است که از اهمیت زیاد برخوردار باشد و هم‌اکنون نیز در زندگی شما تأثیری اساسی داشته باشد؟

– آیا در گذشته، فرد یا افراد، تجربه یا وضعیتی وجود داشته که به‌طرزی شگرف بر زندگی شما اثر گذاشته باشد و هم‌اکنون نیز تجربه‌های شما متأثر از آن باشد؟

دستهٔ دوم: حال

این مجموعه نیز از دو پرسش تشکیل شده است که شما را پس از کمی تأمل، به‌سوی پاسخ راهنمایی می‌کند:

– آیا نکته یا اتفاقی در زمان حال برایتان وجود دارد که اهمیت فراوان داشته باشد و بر شما اثری اساسی بگذارد؟

– آیا در زندگی‌تان، فرد، افراد یا وضعیتی وجود دارد که بر شما به‌شکلی اساسی اثر بگذارد؟

دستهٔ سوم: آینده

پرسش‌های ذیل نیز شما را به‌سوی دسته‌ای دیگر از پاسخ‌ها راهنمایی می‌کنند:

– آیا چیزی را مورد نظر دارید که از اهمیتی چشم‌گیر برخوردار باشد یا بر زندگی آیندهٔ شما اثری اساسی بگذارد؟

– آیا پیش‌بینی می‌کنید فرد، افراد یا وضعیتی وجود داشته باشند که از اهمیت بسیار برخوردار شوند یا بر زندگی آیندهٔ شما اثری اساسی بگذارند؟

– آیا تصور می‌کنید فرد، افراد یا وضعیتی خاص بر زندگی آیندهٔ شما اثری اساسی خواهند گذاشت؟

– آیا هدفی خاص برای آینده دارید که فکر می‌کنید نقشی مهم در زندگی‌تان ایفا خواهد کرد؟

چند انگیزهٔ اساسی در لایه‌های زیرین هوشیاری وجود دارد که در افراد مختلف و در زمان و مکان‌های نامشابه، به‌صورت یکسان عمل می‌کند. این انگیزه‌ها به‌شکل بالقوه در مشخصه‌های احساسی ارزش‌ها نهفته‌اند و بررسی این مشخصه‌ها به شفاف‌سازی نقش برجستهٔ یک انگیزهٔ خاص در نظام ارزش‌ها کمک می‌کند. هر فرد را به‌عنوان یک داستان‌سرای پرانگیزه در قالب انگیزه‌های محوری خود می‌توان تعریف کرد. ارزش‌های فرد براساس دو انگیزهٔ مبنا بررسی می‌شوند که عبارت‌اند از: S^{32} (میل شدید به اثبات و رشد «خود») و O^{33} (نیاز شدید به برقراری پیوند با دیگران). براساس نظریهٔ ارزش‌های هرمنز، تأثیرهای احساسی برای انگیزهٔ S عبارت‌اند از: قدرت، غرور، اعتماد به نفس و عزت نفس؛ همچنین تأثیرهای احساسی برای انگیزهٔ O شامل مراقبت، صمیمیت، عشق و مهربانی است (Hermans, ۲۰۰۱ a: ۳٤۷-۳٤۸).

فرض بر این است که ترکیب چهار شاخص انگیزهٔ S و O، و احساسات مثبت (P) و منفی (N)، امکان بررسی عمل‌کرد انگیزه‌های مهم در زندگی را فراهم می‌کند (همان، ۳٤۸). فرد در مسیر زندگی خود، درگیر تمایلات و نیازهایی متعدد است که به‌طور قطع اگر بتواند به آن‌ها دست یابد یا آن‌ها را پشت‌سر گذارد، احساسات مثبت در او ظهور می‌کنند و در غیر این صورت، وی متحمل احساسات منفی خواهد شد. تأثیرهای

احساسی مثبت عبارت‌اند از: شادی، لذت و آرامش درونی، و تأثیرهای احساسی منفی شامل ناامیدی، غم، نگرانی و دل‌سردی (افسردگی) می‌شوند.

٤. بحث و بررسی

براساس الگوی نظام ارزش‌گذاری هرمنز (٢٠٠٢ ب)، واحدهای معنایی و دلالت‌های احساسی مرتبط با آن‌ها در روایت مؤلف از «خود» تحلیل می‌شوند. ارزش‌ها به‌عنوان واحدهای معنادار و سلسلهٔ عواطف متأثر از آن‌ها در روایت مؤلف، براساس الگوی سنجش ارزش هرمنز شناسایی و تحلیل می‌شوند و موقعیت‌های درونی و بیرونی در لحظه‌های حساس از روایت زندگی شخص، ارزش‌هایی گوناگون را بازگو می‌کنند که درنهایت، ازلحاظ عاطفی، به‌صورت مستقیم بر نظام خود اثر می‌گذارند. در ادامه، این روایت‌ها را بررسی می‌کنیم.

٤-١. *مردی در تاریکی*

در رمان ***مردی در تاریکی***، اثر پل استر، داستان پیرمردی نویسنده به‌نام آگوست بریل[٣٤] روایت می‌شود که به‌تازگی همسرش را ازدست داده است و همراه دختر مطلقه‌اش، میریام[٣٥] و نوه‌اش کاتیا[٣٦]- که بر اثر قتل تأسف‌برانگیز نامزدش، تیتوس[٣٧]، به‌دست عوامل تروریستی در عراق دچار افسردگی شده است- زندگی می‌کند. رمان روایت یکی از این شب‌های بی‌خوابی این پیرمرد نویسنده است؛ بدین صورت که بریل درحالی که روی تخت دراز کشیده است، شخصیتی داستانی به‌نام اُون بریک[٣٨] را خلق می‌کند که به‌اشتباه به زمانی دیگر در دورهٔ جنگ‌های داخلی آمریکا منتقل شده است. در جریان این داستان درون‌متنی، بریک مجبور است مسبب این جنگ را نابود کند و اتحاد را به آمریکا بازگرداند و بدین ترتیب، به وضعیت کنونی خود خاتمه دهد. بریک باید به‌وجودآورندهٔ این توازن هولناک از واقعیت را نابود کند که البته کسی نیست جز خود داستان‌سرا، یعنی بریل. قبل از آنکه تقابل میان مؤلف و قهرمان به اوج برسد، بریل روایتی بی‌پرده از داستان زندگی‌اش را بیان می‌کند و به تعمق در شکست‌های گذشتهٔ

خویش در طول این شب یلدا می‌پردازد. او در ادامه، داستان‌هایی متعدد از گذشتهٔ خویش را با نوه‌اش که او نیز دچار بی‌خوابی شده است، درمیان می‌گذارد.

در آغاز داستان، خواننده با دو مرد در تاریکی مواجه می‌شود. شخصیت اول رمان بریل است که خود، داستانی درون‌متنی را دربارهٔ شخصیتی به‌نام بریک روایت می‌کند که زادهٔ تخیلات او در شب طولانی داستان است. بریل و بریک، هر دو، در تاریکی محض دچار آشفتگی و سردرگمی مفرط و طالب رهایی از وضعیت نابسامان خود هستند و بدین ترتیب، شخصیت «مردی در تاریکی» به‌عنوان موقعیت مرکزی و «منِ آزادی‌خواه»[۳۹] به‌عنوان فراموقعیت در خزانهٔ شخصی بریل معرفی می‌شوند.

بریل پیوندی ناگسستنی با داستانش به‌عنوان «دیگری» بااهمیت دارد و آن را چاره‌ساز (Auster, ۲۰۰۸: ۳۳) و درمانگر (همان، ۲۰۲) می‌داند. او در جهان داستانی‌اش احساس امنیت و آرامش می‌کند و می‌گوید: «به ترک دیوار خیره شده‌ام و بقایای گذشته را لایروبی می‌کنم؛ چیزهای شکسته‌ای که هرگز نمی‌توان مرمت کرد. داستانم کجاست؟ حالا این، تنها چیزی است که می‌خواهم؛ داستان کوچکم که اشباح را از من دور می‌کند» (همان، ٦٣).

براساس الگوی هرمنز (۲۰۰۱ ب)، مجموعه‌ای از سؤال‌های باز برای بررسی ابعاد زمانی روایت داستان بریل به‌کار گرفته شد. همان‌گونه که در جدول شمارهٔ یک می‌بینیم، سه نوع سؤال مرتبط با روی‌دادهای مهم و افراد اثرگذار در سه بازهٔ زمانی گذشته، حال و آینده استفاده شده است. در آغاز، برای استنباط ارزش‌ها این مسئله را بررسی می‌کنیم که بریل در موقعیت مرکزی خود به‌عنوان «مردی در تاریکی»، چگونه به این پرسش‌ها پاسخ می‌دهد؛ بدین منظور، به روایت روی‌دادهای زندگی بریل و احساسات برانگیختهٔ مربوط با آن‌ها از منظری منتقدانه نگریسته و درنهایت کوشیده‌ایم به پاسخی مناسب از دیدگاه شخصیت مرکزیِ مورد بررسی دست یابیم. پاسخ دادن به این سؤال‌ها به ما کمک کرد واحدهای معنایی باارزش در زندگی مؤلف/ قهرمان داستان را در قالب گزاره‌هایی نشان دهیم.

فرض اساسی بر این است که هر ارزش یک دلالت ضمنی عاطفی را دربرمی‌گیرد که تجلی ظاهری یک انگیزهٔ روانی پایه یا تم داستانی در دیدگاه راوی قلمداد می‌شود

(همان، ۳۳۵). هدف از این تحقیق، بررسی رابطهٔ مثبت یا منفی بین موقعیت‌های درونی و بیرونی متعدد در روایت است. روایت بریل سه موقعیت درونی عمده را نشان می‌دهد که در گفتمان واقعی او از زندگی‌اش نمود می‌یابد: نخست، «منِ» شوهر که در تقابل نزدیک با همسرش سونیا قابل بررسی است؛ دوم، «منِ» پدربزرگ که در رابطه با کاتیا به‌صورت گفتمانی شکل می‌گیرد؛ سوم، «منِ» داستان‌سرا و پدیدآورندهٔ جنگ که در تقابل داستانی با اُون، «منِ» آورندهٔ صلح، ابراز وجود می‌کند.

بریل از منظر «منِ» پدربزرگ، بسیار نگران افسردگی کاتیا بعد از مرگ تیتوس در عراق است و ازاین‌روی، تماشا کردن فیلم‌های سینمایی را پیش‌نهاد می‌کند؛ اما دیری نمی‌گذرد که فیلم تماشا کردنِ وسواس‌گونهٔ کاتیا او را از فکر کردن به برنامه‌ریزی برای آینده بازمی‌دارد و این مسئله، خود باعث نگرانی بیشتر بریلِ پدربزرگ می‌شود. پس از همراهی بریل مؤلف با داستان جنگ‌آلود بریک، کاتیا تنها بازماندهٔ شب یلدای اوست. بریل زخم‌های عمیق گذشته‌اش را می‌گشاید و در این همراهی دوجانبه و سفر به خاطرات رنگ‌باختهٔ گذشته، با این دید که «اگر واقعاً بکوشیم، ممکن است به ما خوش بگذرد» (Auster, ۲۰۰۸: ۲۰۲)، نوشتن یک فیلم‌نامهٔ کمدی را پیش‌نهاد می‌دهد و این، خود افقی برای دست یافتن به آینده‌ای مثبت و پویاست.

از منظر «منِ» شوهر، بریل خود را مردی حواس‌پرت و تنبل (همان، ۳۳) می‌داند و دربارهٔ خیانتش که به ازهم پاشیدن شیرازهٔ زندگی زناشویی وی منتهی شد، می‌گوید: «سونیا زمین من بود؛ تنها ارتباط محکم من با جهان. با او بودن، مرا از آنچه بودم، بهتر می‌کرد؛ سالم‌تر، نیرومندتر، عاقل‌تر» (همان، ۱۶۸).

بازبینی نظام ارزش‌گذاری «خود» در اندیشهٔ بریل، برآورده نشدن موتیف[۴۰] «رابطه و یکی شدن با دیگری» در حزن بی‌پایان او در مرگ همسرش سونیا را نشان می‌دهد. روایت داستان حاکی از این است که بریل از منظر «منِ» پدربزرگ، با کاتیا رابطه‌ای نزدیک دارد و این مسئله باعث امنیت و آرامش خاطر بریل می‌شود؛ درحالی که از منظر «منِ» شوهر، با دیدی سرشار از تأسف و گناه به خود می‌نگرد که بازگوکنندهٔ انگیزهٔ ضعیف تحقق یافتن نفس و تأثیرهای منفی روانی قوی است. تکرار اجتناب از یادآوری گذشته و صحبت کردن دربارهٔ آن، یک الگوی متناوب در طول تفکر و تعمق

در شب داستان را تداعی می‌کند. اندوه بی‌پایان بریل در مرگ سونیا سبب نگرانی و سرگردانی‌اش می‌شود و او را آگاهانه به پناه جُستن به عمق داستانش به‌عنوان یک راه گریز وامی‌دارد.

در جریان داستان درون‌متنی، بریل مصمم به خلق موقعیتی متضاد است تا بتواند بین موقعیت‌های حقیقی و داستانی‌اش نوعی تعادل روحی و عاطفی برقرار کند؛ بدین صورت، اُون بریک خلق می‌شود. ارزش‌های بریل از دیدگاه «منِ» داستان‌سرا که به‌طور اخص با «منِ» پدیدآورندهٔ جنگ و «منِ» آورندهٔ صلح ارتباط دارد، در جدول شمارهٔ دو نشان داده شده است. ساختار معنایی ارزش‌های بریل که از منظر پدیدآورندهٔ جنگ شکل گرفته است، در سمت چپ و ارزش‌های متقابل آن از منظر قهرمانش در سمت راست جدول نمایش داده شده‌اند.

آن‌ها در یک مناظره، پیوسته، حال خود را با هم درمیان می‌گذارند و دیدگاه‌هایی برای آینده طرح می‌ریزند. بریل پدیدآورندهٔ جنگ در قالب موقعیت‌های داستانی‌اش، عقایدی متضاد دارد که مؤید نظرهای باختین دربارهٔ رابطهٔ نویسندهٔ ادبی و قهرمانش است. از دید باختین، موجودیت قهرمان و ایدئولوژی او مستقل از آفریننده‌اش است. این‌گونه تقابل گفتمان بین مؤلف و قهرمان در قالب پرسش و پاسخ، و توافق و حاصل نشدن توافق، به شکل‌گیری واحدهای معنایی و ارزش‌های جدید منجر می‌شود. «منِ» راوی در فراسوی زمان و مکان حرکت می‌کند و از قلمرو حقیقی زندگی خود به قلمرو داستانی قهرمان وارد می‌شود و دادوستدی گفت‌وگویی انجام می‌دهد. با توجه به استدلال باختین در این چالش گفتمانی، مؤلف تمامیت وجودی و تجربیات قهرمانش را به حد کمال می‌رساند (Bakhtin, ۱۹۹۰: ۲۵) و دریافتی نو را پی می‌ریزد.

جدول ۲ موقعیت‌پذیری مجازی داستانی/ حقیقی در تقابل گفتمانی بین پدیدآورندهٔ جنگ و آورندهٔ صلح (با اقتباس از Hermans, ۲۰۰۱ a)

ارزش‌ها از دیدگاه پدیدآورندهٔ جنگ	ارزش‌ها از دیدگاه آورندهٔ صلح
گذشته (خاطرات گذشته)	**گذشته (خاطرات گذشته)**
------	۱. من یک شعبده‌باز مبتدی بودم که در مدرسه یا مهمانی بچه‌ها، حقه‌های ساده

	اجرا می‌کرد. ۲. من یک زندگی ساده و معمولی با همسرم فلورا داشتم.
حال (تجربیات اکنون) ۱. من درحال روایت یک داستان تخیلی از یک جنگ هستم که دارد به واقعیت می‌پیوندد. ۲. من کله‌شق هستم و کسی نمی‌تواند ذهنم را از پرداختن به موضوع جنگ و درنتیجه، تحقق یافتن آن بازدارد. ۳. من احساس قدرت می‌کنم و از تهدید کردن زندگی افراد ابایی ندارم. ٤. من بی‌مسئولیت، کنترل‌کننده و سوءاستفاده‌گر هستم. هیچ حس ترحمی در من نیست. من قهرمان داستانم را در یک گودال عمیق و در میدان جنگ تنها رها کرده‌ام.	**حال (تجربیات اکنون)** ۱. من به‌ناگاه، درگیر جنگی ناگزیر شدم که از اختیار من خارج بود. ۲. مسئولیت خطیر من، ایستادن درمقابل پدیدآورندهٔ این جنگ است. یا باید او را بکشم و یا اینکه او را از ادامهٔ تصور و درنهایت، تحقق یافتن این جنگ بازدارم. ۳. من احساس ناتوانی و خستگی مفرط می‌کنم. من در دام یک اتفاق تصادفی، اسیرم. ٤. من می‌خواهم از خودم محافظت کنم. من درقبال زندگی خودم و همسر باردارم احساس مسئولیت می‌کنم.
آینده (تمایلات و نگرانی‌های آینده) ۱. من مسئولیت کشتن خود را به‌عهدهٔ قهرمان داستانم گذاشته‌ام. درپی تحقق یافتن این مسئله، هم او به وضعیت نابسامان خود پایان می‌دهد و هم جنگ پایان می‌پذیرد. ۲. من از تصمیماتی که می‌گیرم، کاملاً مطمئن و آگاهم و هیچ‌گونه حس پشیمانی ندارم. من به تغییر روایت جنگ‌گونهٔ این داستان، هیچ‌گونه تمایلی ندارم.	**آینده (تمایلات و نگرانی‌های آینده)** ۱. من یک قاتل نیستم. من قصد کشتن کسی را ندارم. من نقشهٔ یک خودکشی را می‌کشم. ۲. من ترسیده‌ام و حس بی‌اعتمادی و ناامیدی به آینده، وجودم را فراگرفته است. من قادر به فرار از واقعیت داستان خود نیستم. ۳. من به‌دنبال رهایی هستم.

شاخص‌های احساسی مؤثر که حاکی از وضعیت روانی این دو موقعیت در ارتباط با انگیزهٔ تحقق یافتن نفس و اثبات وجود (S)، انگیزهٔ برقراری رابطه و اتحاد با دیگری (O)، و احساسات مثبت (P) و منفی (N) ناشی از آن‌ها هستند، در جدول شمارهٔ سه نشان داده شده‌اند. واحدهای معنایی از منظر روایی پدیدآورندهٔ جنگ، نشان‌دهندهٔ تقدم انگیزهٔ S بر O است و این مسئله بر تأثیر روانی منفی (N) ضعیف دلالت می‌کند. موقعیت‌های شخصی «منِ» قدرتمند، «منِ» سلطه‌گر و «منِ» مطمئن با تراز بالای انگیزهٔ S مرتبط است و این واقعیت که پدیدآورندهٔ جنگ به برقراری رابطه با دیگری تمایلی ندارد، بیانگر سطح پایین انگیزهٔ O است.

جدول ۳ دلالت‌های ضمنی احساسی پدیدآورندهٔ جنگ و آورندهٔ صلح

(با اقتباس از Hermans, ۲۰۰۱ a)

	S	O	P	N
پدیدآورندهٔ جنگ	بالا	پایین	بالا	پایین
آورندهٔ صلح	پایین	بالا	پایین	بالا

S = سطح انگیزهٔ تحقق یافتن نفس؛ O = میزان توسل جستن به رابطه با دیگری؛ P = احساسات مثبت؛ N = احساسات منفی

احساسات کلی هر موقعیت شخصی در ارتباط با شاخصه‌های احساسی، طبق مقیاس ترتیبی پایین/ متوسط/ بالا مشخص شده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اُونِ آورندهٔ صلح به برقراری رابطه با دیگران میل دارد؛ زیرا خود را تنها، درمانده و ناگزیر در یک جنگ ناخواسته می‌یابد. به‌تبع آن، او انگیزهٔ O بالایی دارد. «منِ» ناتوان، ترسان، درمانده و نامطمئن بر سطح پایین انگیزهٔ S تأکید می‌کند و بدین صورت، «منِ» آورندهٔ صلح سطحی بالا از احساسات منفی را بروز می‌دهد. رویارویی و تعامل بریل با قهرمانش مقدمات کشمکشی درونی و میل خود به

ارتقای ارزش‌های شخصی را مهیا می‌کند. او یک رابطهٔ مجازی/ داستانی را طراحی و در قالب آن، قهرمانش را به کشتن خود (پدیدآورندهٔ جنگ) مأمور می‌کند. درواقع، ارادهٔ نویسنده چیزی جز طرح خودکشی‌ای هنرمندانه، یعنی نابودی خویشتن به‌منظور بازیافتن آزادی ازدست‌رفته نیست. بریل اذعان داشته است:

> ممکن است چند ساعت آینده را با یافتن روش‌های پیچیده‌تر و زیرکانه‌تری برای خودکشی بگذرانم؛ ولی این، مأموریتی است که به بریک، قهرمان داستان امشب داده شده [...]. شخصیت بریل در طرح اصلی من، جای نداشت. ذهنی که جنگ را آفرید، قرار بود متعلق به کس دیگری باشد؛ شخصیت ساختگی دیگری که به‌اندازهٔ بریک و فلورا و توبک و مابقی‌شان غیرواقعی بود؛ اما هرچه بیشتر جلو می‌روم، بیشتر پی می‌برم که چقدر خودم را گول می‌زدم. داستان دربارهٔ مردی است که باید آفرینندهٔ خود را بکشد. چرا وانمود کنم که من آن شخص نیستم؟ (Auster, ۲۰۰۸: ۱۲۸).

استر در مصاحبه‌ای که تروستر (۲۰۰۸) آن را تنظیم کرده، در توصیف شخصیت بریل تصریح کرده است: «او به گرفتار کردن خود در داستان مبادرت می‌ورزد و آن‌گاه که به این مهم دست می‌یابد، خود را کیش‌ومات می‌کند. هیچ راه گریزی نیست. بکش یا کشته خواهی شد!».

باوجود تمام کشمکش‌های درونی، آنچه به بریل انگیزهٔ حرکت به جلو را می‌دهد، شخصیت داستان‌سرای اوست. داستان‌سرا همچون یک موقعیت پیش‌برنده و کارآمد، بریل را به زمان و مکانی دیگر در جهان روایی قهرمانش متصل می‌کند. بریل از طریق قرار گرفتن در هزارتوی افسانه‌ای، اگرچه داستانی تلخ از یک جنگ نابرابر باشد، مدتی کوتاه، زندگی واقعی خود را ترک و رهایی‌ای زودگذر را تجربه می‌کند.

اگرچه در داستان درون‌متنی، اُون خواستار برقراری ارتباط و دارای انگیزه‌های مکالمه‌ای با پدیدآورندهٔ جنگ است، بریل به‌عمد به گفت‌وگو هیچ تمایلی ندارد. از آنجا که پدیدآورندهٔ جنگ نمایانگر سطحی پایین از انگیزهٔ O است، از ملاقات رودررو و گفت‌وگوی صریح با قهرمانش اجتناب می‌کند. بریل با پرهیز از صحبت کردن دربارهٔ

سونیا، راه‌کاری مشابه را برای مقابله با داستان زندگی واقعی‌اش اتخاذ می‌کند؛ باوجود آن، چنین داستان‌سرایی کاملاً زیرکانه بر ترمیم شخصیت متلاشی‌شدهٔ بریل، به‌صورتی عمیق اثر می‌گذارد و با خط‌مشی گفت‌وگومدارانه، دردهای او را التیام می‌بخشد. در همین راستا، براون (۲۰۰۷) گفته است: «سوژهٔ اصلی استر، قدرت چشمگیر خود داستان‌هاست: اینکه چگونه عمل صحبت کردن و شنیدن می‌تواند درحین تجربهٔ یک خشونت وحشتناک یا هرج‌ومرج و ناامیدی از ما محافظت کند».

٤-۲. هجرت از «مردی در تاریکی» به‌سوی «مردی در سپیده‌دم»

داستان درون‌متنی اُون درست زمانی پایان می‌یابد که بریل آمادگیِ موضع‌گیری در موقعیت واقعی زندگی خویش را دارد. وی از گذشته سخن می‌گوید و کاتیا شنوندهٔ ناگفتنی‌های چندین و چندسالهٔ پدربزرگش می‌شود. یادآوری طلاق، بازگشت دوبارهٔ سونیا، سرطان و سرانجام، مرگ او و حوادث میانی، به بریل قابلیت بازسازی شخصیت پذیرنده[٤١] به‌عنوان یک موقعیت دل‌خواه و تکامل‌یافته را می‌دهد. شب سیاه رو به پایان است و با طلوع سپیده‌دمان، دریچه‌ای تازه رو به آینده باز می‌شود. تقارن دوسویه و تنگاتنگ بریل و قهرمانش درست تا زمانی ادامه می‌یابد که او قادر به پذیرش موقعیت واقعی زندگی خویش با دیگران بااهمیتش، یعنی کاتیا و میریام می‌شود.

اگرچه اُون جزئی از زندگی واقعی بریل نیست، این موقعیت داستانی در دست یافتن به وضعیت «مردی در سپیده‌دم» و بازسازی «خودِ» بریل به‌صورت شخصی سالم‌تر، نقشی مهم ایفا می‌کند. این مسئله مصداقی بارز بر طبیعت پویای «خود» در موقعیت‌پذیری و موقعیت‌پذیری دوباره است. «مردی در تاریکی» جای خود را به «مردی در سپیده‌دم» می‌دهد و ارزش‌های سالم و مثبت را می‌پرورد؛ بدین صورت مؤلف/ شخصیت اول رمان استر، موفق می‌شود نظامی کارآمد از ارزش‌ها را بیافریند که به او امکان می‌دهد به‌شکلی آزادانه، از موقعیت منفی به‌سمت موقعیت مثبت حرکت کند.

در جدول شمارهٔ چهار، تقابل دو موقعیت حقیقی «مردی در تاریکی» و «مردی در سپیده‌دم» را نشان داده‌ایم. ارزش‌ها از دید «مردی در تاریکی» که بیشتر با احساسات

منفی همراه‌اند، در سمت چپ و ارزش‌های متناقض آن از نظر «مردی در سپیده‌دم» را در سمت راست جدول می‌توان مشاهده کرد. این رویارویی به‌شکل استدلالی دوسویه در راستای مخالف میان موقعیت‌های یادشده صورت می‌گیرد و بدون شک، این مسئله دال بر عمل‌کرد گفتمانی شخص در تحقق یافتن سلامت روحی و ذهنی «خود» است.

در جمله‌های پایانی داستان، جایی که بریل با میریام دربارهٔ کاتیا سخن می‌گوید، به‌خوبی چنین طرحی را می‌توان دید: «قدم بعدی، این است که قانعش کنیم به دانشگاه برگردد» (Auster, ۲۰۰۸: ۲۱٦). چنین برداشتی بیانگر ظهور نگرشی جدید به آینده و بروز تحولی مهم در سازمان‌دهی دوبارهٔ «خودِ» پیشین بریل است: «فکر می‌کنم بهتر است امروز صبح، سه‌تایی برویم بیرون» (همان، ۲۱۷). جملهٔ «بگذار تا دنیای جدید به راه خود برود»، منعکس‌کنندهٔ چارچوب ذهنی بریل در پایان داستان در تجسم موقعیت پذیرنده و فراسوی آن، «منِ» آرام است. استر دربارهٔ اهمیت صحنهٔ پایانی رمان و پیش‌نهاد صرف صبحانه در خارج از خانه به‌عنوان نقطه‌عطفی در انتهای شب طولانی داستان‌سرایی بریل گفته است:

> ایدهٔ خوردن صبحانه بعد از شبی چنین آشفته، مبدل به چیزی بسیار زیبا در زندگی آدمی می‌شود. آن‌ها درواقع، از خواب برخواهند خاست و در واقعیت، صبحانه خواهند خورد. وجود چنین لحظات شاعرانه‌ای در پایان داستان بعد از اتفاقات اسفناکی مثل قتل تیتوس، شاید درظاهر، تنها یک پاراگراف باشد؛ اما به‌نظر من، گویی تمام کتاب در این پاراگراف خلاصه می‌شود (Troester, ۲۰۰۸).

جدول ٤ موقعیت‌پذیری مجازی داستانی/ حقیقی در تقابل گفتمانی «مردی در تاریکی» و «مردی در سپیده‌دم» (با اقتباس از Hermans, ۲۰۰۱ a)

ارزش‌ها از دیدگاه «مردی در تاریکی»	ارزش‌ها از دیدگاه «مردی در سپیده‌دم»
گذشته (خاطرات گذشته)	**گذشته (خاطرات گذشته)**
۱. من به همسرم، سونیا، خیانت کردم.	--------
۲. همسر من سال پیش بر اثر بیماری سرطان فوت کرد.	

۳. خواهرم، بتی، از غصهٔ مشکلات زندگی‌اش دق کرد.
٤. تیتوس به‌طرزی رقت‌انگیز در عراق به‌قتل رسید.

حال (تجربیات اکنون)

۱. من بسیار تنها هستم و از خیانتم به سونیا به‌شدت پشیمانم.
۲. من از فکر کردن به گذشته یا صحبت کردن دربارهٔ آن اجتناب می‌کنم.
۳. بااینکه با دختر مهربانم و نوه‌ام زندگی می‌کنم، بازهم احساس تنهایی می‌کنم.
٤. احساس ناتوانی و وابستگی فراوان می‌کنم؛ مخصوصاً اینکه پایم شکسته است و مجبورم در تخت دراز بکشم.
۵. من برای نوه‌ام، کاتیا، بسیار نگران هستم؛ از آنجا که او خود را مقصر قتل نامزدش، تیتوس، در عراق می‌داند.
٦. من به داستان‌سرایی در شب می‌پردازم تا از فکر کردن به واقعیت‌های زندگی تلخم اجتناب کنم.
۷. من داستان مردی را می‌گویم که در ماجرای یک جنگ ناخواسته گرفتار شده است.

حال (تجربیات اکنون)

۱. من از واقعیت‌های گذشته، سخن گفتم و اکنون احساس می‌کنم سونیا نیز به‌اندازهٔ من برای جدایی‌مان مقصر بوده است.
۲. می‌پذیرم که سونیا دیگر در جمع ما نیست. او رفته است و من ارزش محبت‌های بی‌دریغ دختر و نوه‌ام را می‌دانم.
۳. من هیچ مسئله‌ای با کهولت سنم و پای شکسته‌ام ندارم. در این لحظه، من به‌فکر برنامه‌ای برای بیرون رفتن و صرف صبحانه یا حتی سفر به فرانسه هستم.
٤. برنامه‌هایی برای کاتیا دارم تا به او کمک کنم از فکر کردن به مرگ اسفناک تیتوس رهایی یابد.
۵. من آمادگی آن را دارم که با واقعیت‌های زندگی‌ام روبه‌رو شوم.
٦. داستان تخیلی به انتها رسیده است و اکنون من به زندگی واقعی خود می‌پردازم.

آینده (تمایلات و نگرانی‌های آینده)

۱. من احساس تنهایی و ناامیدی می‌کنم و هیچ دیدگاهی برای آینده ندارم.
من به‌دنبال رهایی هستم.

آینده (تمایلات و نگرانی‌های آینده)

۱. کاتیا و من قصد ساختن یک فیلم را داریم و من می‌خواهم این فیلم، کمدی باشد.
۲. قصد برنامه‌ریزی برای یک سفر را دارم؛

شاید فرانسه که در این صورت می‌توانیم از اقوام سونیا دیدن کنیم.
۳. برنامهٔ یک پیکنیک و صرف صبحانه در بیرون از منزل را دارم.
٤. اگرچه جنگ واقعی درجریان است و داستان‌های با محوریت جنگ، نامحدود و ناپایان هستند، من احساس می‌کنم که اکنون با خود در صلحم و دیگر به طرح داستان‌های جنگی نیازی ندارم. ترجیح می‌دهم که در آینده کمدی بنویسم.

شاخص‌های احساسی انگیزهٔ S و O، و احساسات مثبت (P) و منفی (N) مرتبط با آن‌ها در جدول شمارهٔ پنج نشان داده شده‌اند. واحدهای معنایی از دیدگاه «مردی در تاریکی»، بر تقدم انگیزهٔ O بر S دلالت می‌کنند و این مسئله درنهایت، نشان‌دهندهٔ احساس کلی با شاخص‌های منفی بالا و مثبت پایین است.

جدول ۵ دلالت‌های ضمنی احساسیِ «مردی در تاریکی» و «مردی در سپیده‌دم»
(با اقتباس از Hermans, ۲۰۰۱ a)

	S	**O**	**P**	**N**
مردی در تاریکی	پایین	بالا	پایین	بالا
مردی در سپیده‌دم	بالا	بالا	بالا	پایین

S = سطح انگیزهٔ تحقق یافتن نفس؛ O = میزان توسل به رابطه با دیگری؛ P = احساسات مثبت؛ N = احساسات منفی

احساسات کلی هر موقعیت شخصی در ارتباط با شاخص‌های احساسی، طبق مقیاس ترتیبی پایین/ متوسط/ بالا مشخص شده است.

در عین حال، موقعیت‌های وابسته، تنها و ناتوان با سطحی بالا از انگیزهٔ O رابطهٔ مستقیم دارند. با استناد به این مسئله که «مردی در تاریکی» بارها به پشیمانی و بی‌اعتمادی اذعان می‌کند، میزانی پایین از S را نشان می‌دهد. درست درمقابل آن، «مردی در سپیده‌دم» قرار دارد که به‌دنبال برقرار کردن رابطه با دیگران است و همراهی با دختر و نوه‌اش برای او اهمیت فراوان دارد. این مسئله سطحی بالا از انگیزهٔ O را نشان می‌دهد. «مردی در سپیده‌دم» به‌صورتی قدرتمند و مطمئن، نمایانگر ایده‌هایی درخشان برای آینده است و سطحی بالا از انگیزهٔ S را نشان می‌دهد. براساس ادلهٔ موجود، موقعیت مورد نظر سطحی بالا از احساسات مثبت را نشان می‌دهد.

۵. نتیجه

تحلیل جایگاه «خود» و ظهور آن در قالب نویسندهٔ داستان در جهان واقعی، قهرمان اصلی داستان که خود، یک نویسنده است و بلاخره قهرمان داستان درون‌متنی و چالش‌هایی شخصیتی و روانی که هرکدام در مسیر زندگی‌شان با آن روبه‌رویند، در نقد ادبی جایگاهی مهم دارد؛ باوجود این، تحلیل دقیق روابط پیچیدهٔ میان شخصیت‌های واقعی و داستانی در موقعیت‌های مختلف، نیازمند الگویی حساب‌شده و انگارهٔ علمی‌ای دقیق است. در این مقاله کوشیده‌ایم نمونه‌ای از این انگاره را از طریق تحلیل شخصیت‌های یک داستان با سطوح مختلف نشان دهیم.

در داستان ***مردی در تاریکی***، پل استر نمونه‌ای اعلا از این روابط را به‌نمایش می‌گذارد. بریل به‌قصد اعتلای حس فردیت و موجودیت خود در زندگی واقعی‌اش به قهرمان خود نیاز دارد و قهرمان نیز در وهلهٔ نخست، برای گام نهادن به عرصهٔ وجود، به خالق خویش نیازمند است. این‌گونه تعبیر از این رابطهٔ دوطرفه الزامی و سودمند است. جهان داستانی مونسی برای تنهایی بریل مؤلف است و سیاحت ذهنی مؤلف ادبی به قلمرو داستانی، پناهندگی زودگذر و فاصله گرفتن از روایت حقیقی زندگی را یادآوری می‌کند که درنهایت، به خودآگاهی دوباره می‌انجامد.

موقعیت‌های درونی و بیرونی به‌صورت شبکه‌ای گفتمانی در خزانهٔ شخصی افراد، با هم مرتبط‌اند. آن‌ها بر یکدیگر اثر می‌گذارند و با هم درحال تعامل‌اند. پدیدآورندهٔ جنگ که موقعیت قالب به‌نظر می‌آمد، طی پیش‌رفتی تصاعدی، جای خود را به موقعیتی دیگر می‌دهد که به‌تدریج برجسته‌تر می‌شود؛ یعنی «منِ» صلح‌طلب؛[۴۲] بدین صورت موقعیت «منِ» صلح‌طلب روندی مثبت و سالم‌تر را در خزانهٔ شخصی بریل درپیش می‌گیرد. این‌گونه بازسازی خزانهٔ شخصی، ارزش‌هایی جدید را از منظر موقعیت‌های مثبت دیگری همچون پذیرنده تقویت می‌کند.

هنر داستان‌سرایی و فرایند طراحی داستان به بریل کمک می‌کند طرحی نو را در «خود» و ترمیم خرابه‌های زندگی گذشته‌اش ابداع کند. داستان‌سرایی از این منظر، همچون آینه‌ای از خودآگاهی رفتار می‌کند و امکان نظارهٔ «خود» درحال تأمل و تفحص درونی را فراهم می‌آورد؛ به عبارت دیگر برای راوی رمان استر، زندگی واقعی به‌صورت متناقض درون ذهن او و در جهان داستانی اتفاق می‌افتد؛ بدین ترتیب واقعیت داستانی با نویسنده/ شخصیت اول همکاری می‌کند تا تِم محوری از داستان واقعی زندگی خویش را که دیدگاهی مثبت برای آینده دارد، طرح‌ریزی کند.

پیش از آنکه بریل چشمانش را برای خوابیدنی کوتاه روی هم بگذارد، رؤیایی به‌صورت یک الهام در یک زندگی شاد و بی‌دغدغه، وقتی میریام کودک بود و سونیا پیانو می‌نواخت، جلوی دیدگانش نقش می‌بندد. این تصویر از تجدید دیدار و پیوند دوباره، تم اصلی داستان بریل برای زندگی فراورویش می‌شود.

تحت تأثیر فرایند پویای موقعیت‌پذیری و موقعیت‌پذیری دوباره، «خود» مؤلف/ شخصیت اول در قالب «منِ» داستان‌سرا توانست گذشته را پشت سر بگذارد، با وضعیت کنونی خود کنار آید و دیدگاه‌هایی مثبت و تعیین‌کننده را برای آینده شکل دهد و بر این اساس، به موقعیت نابسامان خود به‌صورتی کاملاً نو پاسخ دهد. در این نوشتار، به‌درستی تصریح شده است بریل در موقعیت «منِ» داستان‌سرا توانست به‌طرزی مؤثر، با چالش‌های به‌وجودآمده توسط موقعیت «منِ» همسر و «منِ» پدیدآورندهٔ جنگ مقابله کند. کاربست مبانی نظری روان‌شناسی شخصیت و نظام‌های

ارزشی برای تحلیل رابطهٔ میان مصاحبت مجازی هنرمند رمان‌نویس با قهرمان خلق‌شده می‌تواند در عرضهٔ رویکردهایی نو به نقد ادبیات داستانی، بسیار مؤثر باشد.

علاوه‌بر این، نظام ارزش‌گذاری هرمنز و نظریهٔ موقعیت‌پذیری مجازی داستانی/ حقیقی مؤلف، در سطحی واقع‌گرایانه‌تر و از طریق به‌کارگیری رویکردهای زندگی‌نامه‌نویسی و برون‌متنی می‌تواند برای بررسی رابطهٔ غنی میان مؤلف ادبی و جهان داستانی‌اش به‌کار گرفته شود. چنین منظری عرصه را برای پژوهش‌های بعدی به‌منظور تحلیل رابطهٔ استر (مؤلف ادبی) و قهرمان خلق‌شده در رمان (بریل) با توجه به داستان زندگی حقیقی پل استر و تقابل داستانی‌اش با بریل فراهم می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

۱. P. Auster
۲. H.J.M. Hermans
۳. Virtual Fictional/ Factual Positioning (V.F.P.)
٤. M. Bakhtin
٥. Valuation
٦. Personal Position Repertoire (P.P.R.)
۷. i-position
۸. affective connotations
۹. story-within-story
۱۰. T.R. Sarbin
۱۱. narrative identity
۱۲. sense of personal meaning
۱۳. positioning
۱٤. passionate storyteller
۱٥. Dialogical Self Theory (D.S.T.)
۱٦. omniscient expert
۱۷. spectator
۱۸. partner
۱۹. M. Holquist

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۲۰. *Dialogic Imagination*
۲۱. Toni Morrison
۲۲. Margaret Atwood
۲۳IIII-as-Artist/ Novelist
۲٤IIII-as-the-Hero-of-My-Strr y
۲۵. fictional positioning
۲٦. factual positioning
۲۷. otherness
۲۸. field of vision
۲۹. promoter position
۳۰. meta-position
۳۱. the significant other
۳۲. self-enhancement motive (S-Motive)
۳۳. contact and union with others (O-Motive)
۳٤. August Brill
۳۵. Miriam
۳٦. Katya
۳۷. Titus
۳۸. Owen Brick
۳۹IIII-as-Freedom-kkkkrr
٤۰. motif
٤۱. accepting position
٤۲IIII-as-cccc ffll

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

– استر، پل (۲۰۰۸م، ۱۳۸۹). ***مردی در تاریکی***. ترجمهٔ خجسته کیهان. تهران: افق.

- Akerman, S. & S.C. Ouellette (۲۰۱۲) "aaa t Ricrrrr Hermeeett iss Reveal about Self and Identity and Aesthetic". *Theory and Psychology*. *Vol. ۲۲. No. ٤*. Pp. ۳۸۳-٤۰۱.

- Auster, P. (۲۰۰۸). *Mardi dar Tāriki*. Translated by Khojaste Keyhan (۲۰۰۸). Tehran: Ofogh. [in Persian]

- _____ (۲۰۰۹). *Man in the Dark*. London: Faber and Faber. Original Work Published ۲۰۰۸.
- Bakhtin, M.M. (۱۹۸۱). *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin*. Translated by C. Emerson and M. Holquist. Austin: University of Texas Press.
- _____ (۱۹۹۰). "Author and Hero in Aesthetic Activity". Translated by V. Liapunov. in M. Holquist and V. Liapunov (Eds.). *Art and Answerability: Early Philosophical Essays by M. M. Bakhtin*. Austin: University of Texas Press. Pp. ٤-٢٥٦.
- Bamberg, M. (۲۰۱۱). "Who Am I? Narration and it's Contribution to Self and Identity". *Theory and Psychology*. *Vol.* ۲۱. *No.* ۱. Pp. ۳-۲٤.
- Barani, F.& W.R. Wan Yahya (۲۰۱۰). "Dialogical Self in Margaret Atw Cat yy e" i Yyyy A Ali rrr m.zi ()))))) *Critical Perspectives on English Literature*. Serdang: UPM Press. ISBN ۹۷۸-۹٦۷-۳٤٤-۰۸۷-۰. Pp. ۲٦-٤۱.
- Barani, F., W.R. Wan Yahya & Rosli Bin Talif (۲۰۱٤). "Virtual Fictional/ Factual Positioning: Mediating Dialogical Concepts in Psychological and Literary Studies". *Theory and Psychology*. *Vol.* ۲٤. *No.* ٦. DOI: ۱۰,۱۱۷۷/۰۹۵۹۳۵٤۳۱٤۵۵۳۰٤۸. Pp. ۷۵۵-۷۷٤.
- Brown, M. (۲۰۰۷). *Paul Auster: Contemporary American and Canadian Novelists*. Manchester: Manchester University Press.
- Bruner, J. (۱۹۸٦). *Actual Minds, Possible Worlds*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Dunlop, W.L. & J.L. Walker (۲۰۱۳). "The Life Story: It's Development and Relation to Narration and Personal Identity". *International Journal of Behavioral Development*. *Vol.* ۳۷. *No.* ۳. Pp. ۲۳۵-۲٤۷.
- Harré, R. Et al. (۲۰۰۹). "Recent Advances in Positioning Theory". *Theory and Psychology*. *No.* ۱۹. Pp. ۵-۳۱.
- Hermans, H.J.M. (۱۹۹۹). "Self-Narrative as Meaning Construction: The Dynamics of Self-Investigation". *Journal of Clinical Psychology*. *Vol.* ۵۵. *No.* ۱۰.. Pp. ۱۱۹۳-۱۲۱۱.
- _____ (۲۰۰۱ a). "The Construction of a Personal Position Repertoire: Method and Practice". *Culture and Psychology*. *Vol.* ۷. *No.* ۳. Pp. ۳۲۳-۳٦٦.

- _____ (۲۰۰۱ b). "The Dialogical Self: Toward a Theory of Personal and Cultural Positioning". *Culture and Psychology*. *Vol.* ۷. *No.* ۳. Pp. ۲۸۱-۲٤۳.
- Hermans, H.J. M. & A. Hermans-Konopka (۲۰۱۰). *Dialogical Self Theory: Positioning and Counter-Positioning in a Globalizing Society*. New York: Cambridge University Press.
- Hermans, H.J.M. & E. Hermans-Jansen (۱۹۹۵). *Self-Narratives: The Construction of Meaning in Psychotherapy*. New York: Guilford Press.
- Hermans, H.J.M., T.I. Rijks & H.J.G. Kempen (۱۹۹۳). "Imaginal Dialogues in the Self: Theory and Method". *Journal of Personality*. *Vol.* ٦۱. *No.* ۲. Pp. ۲۰۷-۲۳٦.
- McAdams, D.P. (۱۹۹٥). "What Do We Know When We Know a Person?". *Journal of Personality*. *No.* ٦۳. doi:۱۰,۱۱۱۱/j.۱٤٦۷-٦٤۹٤,۱۹۹٥.tb۰۰٥۰۰.x. Pp. ۳٦٥-۳۹٦.
- McAdams, D.P. & R.L. Logan (۲۰۰٦). "Creative Work, Love, and the Dialectic in Selected Life Stories of Academics" in D.P. McAdams, R. Josselson & A. Lieblich (Eds). *Identity and Story: Creating Self in Narrative*. Washington, DC: American Psychological Association Press. Pp. ۸۹-۱۰۸.
- Mullet, J.H., Nels M.K. Akerson & A. Turman (۲۰۱۳). "Healing the Past through Story". *Adult Learning*. *Vol.* ۲٤. *No.* ۲. Pp. ۷۲-۷۸.
- Murray, M. (۱۹۹۷). "A Narrative Approach to Health Psychology: Background and Potential". *Journal of Health Psychology*. *No.* ۲. Pp. ۹-۲۰.
- Ricuoer, P. (۱۹۸٦). "Life: A Story in Search of a Narrator" in M. Doeser & J. Kray (Eds.). *Facts and Values*. Dordrecht: Nijhoff. Pp. ۳٤-٦۸.
- Sarbin, T.R. (۱۹۸٦). *Narrative Psychology: The Storied Nature of Human Conduct*. New York: Praeger.
- Siegel, D.J. (۲۰۱۲). *Pocketguide to Interpersonal Neurobiology: An Integrative Handbook of the Mind*. New York, NY: Norton.
- Troester, Ä. (۲۰۰۸, September ۲۳). "Paul Auster: From Blank Page to Big Screen". *Expatica*. Retrieved from: http://www.expatica.com/ch/lifestyle_leisure/lifestyle/Paul-Auster_-From-blank-page-to-big-screen-_۱۲۹۹۳.html.

- rr kkkka-yy R .. Cmmill ii kka-Ktt rr & .. K Ole (۲۰۱۲). "Spatial Organization of the Dialogical Self in Creative Writers" in H.J.M. Hermans & Th. Gieser (Eds.). *Handbook of Dialogical Self Theory*. New York: Cambrige University Press. Pp. ۲۵۳-۲۶۳.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی