



# تو در تویی شگردها

حسین سناپور

ہشت جہتار  
داسخان نویسی





MDX  
papier aus verantwortungsvollen  
quellen  
FSC® C018883

نشان استاندارد کاغذ بالک سوند

---

سرشناسه: سناپور، حسین، ۱۳۳۹  
عنوان و نام پدیدآور: هشت جستار داستان‌نویسی: تودرتویی شیگردها /  
حسین سناپور  
مشخصات نشر: تهران، نشر چشمه، ۱۳۹۴  
مشخصات ظاهری: ۱۲۶ ص.  
شابک: 2-667-229-600-978  
وضعیت فهرست‌نویسی: فیا  
موضوع: داستان‌نویسی  
موضوع: داستان... هسته‌های داستانی، پی‌رنگ‌ها، و غیره  
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۴ هـ ۸۵ س / PN ۳۳۵۵  
رده‌بندی دیویی: ۸۰۸ / ۳  
شماره‌ی کتاب‌شناسی ملی: ۴۱۵۱۳۲۷

# تو در تویی شگردها

هشت جُستار  
داستان نویسی

حسین سنایور



نشر چشمه



cheshmehpublication



telegram.me/cheshmehpublication

www.cheshmeh.ir

رده‌بندی نشرچشمه: ادبیات - درباره‌ی ادبیات

**تودرتویی شگردها**  
**هشت جستار داستان‌نویسی**  
**حسین سنایور**

چاپ: دارا

تیراژ: ۱۰۰۰ نسخه

چاپ اول: تابستان ۱۳۹۵، تهران

ناظر فنی چاپ: یوسف امیرکیان

حق چاپ و انتشار محفوظ و مخصوص نشرچشمه است.

هرگونه اقتباس و استفاده از این اثر، مشروط به دریافت اجازه‌ی کتبی ناشر است.

شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۲۲۹-۶۶۷-۲

**تلفن دفتر انتشارات نشرچشمه:**

۸۸۹۱۲۱۸۴-۵

**دفتر فروش نشرچشمه:**

تهران، خیابان انقلاب، خیابان ابوریحان، خیابان وحید نظری، شماره‌ی ۳۵.

تلفن: ۶۶۴۹۲۵۲۴

**کتاب‌فروشی نشرچشمه‌ی مرکزی:**

تهران، خیابان کریم‌خان زند، نبش میرزای شیرازی، شماره‌ی ۱۰۷.

تلفن: ۸۸۹۰۷۷۶۶

**کتاب‌فروشی نشرچشمه‌ی کورش:**

تهران، بزرگراه ستاری شمال، نبش خیابان پیامبر مرکزی، مجتمع تجاری کورش، طبقه‌ی پنجم، واحد ۴.

تلفن: ۴۴۹۷۱۹۸۸-۹۰

**کتاب‌فروشی نشرچشمه‌ی آرن:**

تهران، شهرک قدس (غرب)، بلوار فرحزادی، نرسیده به بزرگراه نیایش، خیابان حافظی، نبش خیابان فخار مشدم،

مجتمع تجاری آرن، طبقه‌ی ۲.

تلفن: ۷۵۹۳۵۴۵۵-۷

## فهرست

۶	..... ورودیه
۸	..... داستان کابوسی
۳۱	..... داستان جنایی: انگاره‌ی ماز
۴۲	..... نظرگاه: کارکردهای نامتعارف
۶۹	..... راوی همچون نقاب
۸۲	..... کارکردهای دوم‌شخص
۱۰۶	..... داستان یعنی مواجهه
۱۱۲	..... قصه‌یی که نباید گفت
۱۱۹	..... سختی جذاب، آسانی دل‌کنندگی

## ورودیه

این مجموعه مقاله هم مانند دو کتاب دیگر، ده جستار داستان‌نویسی و جادوهای داستان (چهار جستار داستان‌نویسی) مجموعه‌یی از چند جُستار است؛ مقالاتی که وجه مشترک‌شان داستان‌نویسی است، اما نه لزوماً در یک حوزه‌ی آن. از این جهت چندان شبیه کتاب‌های معمول آموزشی نیست که یک موضوع مشخص و احیاناً جزئی را مبنای کارشان کرده‌اند. اما برای خواننده‌ی احیاناً بی‌گیری که دو کتاب دیگر را هم خوانده باشد، مقاله‌های این کتاب ادامه‌ی همان کارها تلقی خواهد شد. چنان که مقاله‌های درباره‌ی «نوع داستان»، در کتاب‌های دیگر هم بوده است و به‌نوعی این دو مقاله می‌توانند مکملی بر آن‌ها باشند، ضمن این‌که استقلال خودشان را هم دارند و می‌توانند مبنای واکاوی دو نوع داستانی «کابوسی» و «جنایی» باشند که اولی، داستان کابوسی، خود داستان‌هاش از زمان بوف کور در داستان‌نویسی ما سابقه دارد و گاهی با ملکوت و بعضی رمان‌های کوتاه دیگر، گسترش هم پیدا کرده. یعنی داستان کابوسی نوعی از داستان است که با یکی دو رمان کوتاه مهم اتفاقاً خوب هم مطرح شده، بدون این‌که بحث جدی درباره‌ی آن در بگیرد و چندوچون شگردها و حتا جهان‌نگری آن مشخص شود. به دومی، یعنی به داستان جنایی، هم که چندان جایی در ادبیات ما نداشت، در چند سال اخیر به شدت توجه شده (حتا بیش از هر نوع دیگری). کتاب‌های

نظری بی هم که درباره‌ی داستان‌های جنایی ترجمه شده، حتماً این توجه را بیشتر هم خواهد کرد. اما تا جایی که من دیده‌ام این کتاب‌ها چندان وجهی آموزشی ندارند و شگردهای چنین داستان‌هایی را آموزش نمی‌دهند. این کاری است که من سعی کرده‌ام در مقاله‌ی «داستان جنایی: انگاره‌ی ماز» بکنم. سه مقاله‌ی «نظرگاه: کارکردهای نامتعارف»، «راوی همچون نقاب»، و «کارکردهای دوم‌شخص» قرار است دوباره بحث‌هایی را درباره‌ی جنبه‌های کمتر دیده‌شده‌ی موضوع نظرگاه و راوی طرح کنند و با بررسی بعضی رمان‌ها، بگویند کارکردهای خاص‌تر و احیاناً غریب‌تر نظرگاه‌ها و راوی‌ها چه‌طور به دست می‌آیند. در «داستان یعنی مواجهه» تمرکز بر صحنه‌هایی کلیدی بعضی داستان‌هاست که توانسته‌اند در لحظات اوج یا کشمکش‌های مهم، تأثیری جدی بر کلیت داستان بگذارند. «قصه‌یی که نباید گفت» قرار است هم تفاوت‌های قصه و داستان را روشن‌تر کند و هم بگوید چه‌طور از پاورقی نویسی پرهیز کنیم و داستان‌مان را به لایه‌های عمیق‌تر زنده‌گی شخصیت‌ها ببریم تا به جای قصه‌گویی صرف، واقعاً داستان نوشته باشیم. مقاله‌ی آخر، «سختی جذاب، آسانی دل‌کنندی» هم در همین جهت است و همان موضوع را از زاویه‌ی دیگر باز می‌کند تا مگر سرانجام از یک احساس شخصی و سلیقه‌یی به یک معیار برسیم برای ارزیابی داستان‌ها، نه با نقد و نظر، که با همان سطح اولیه‌ی خواندن و درک احساسی‌بی که نسبت به هر داستانی پیدا می‌کنیم.

هر چه هست، چه در این کتاب و چه در دو مجموعه جستار قبلی، سعی من ابتدا عمیق‌تر کردن نگاه‌مان به داستان بوده است و سپس، از همان طریق، آموزش بعضی جنبه‌های داستان‌نویسی. موفق یا ناموفق، ارزیابی‌اش با خواننده‌گان.

## داستان کابوسی

داستانی که می‌خواهم درباره‌ی خصوصیاتش حرف بزنم معمولاً جزء داستان‌های سوررئال بررسی می‌شود و نه به عنوان یک داستان خاص. من هنوز معادل آن را در انگلیسی ندیده‌ام (که البته حتماً می‌تواند ناشی از کم‌کاری و کم‌اطلاعی من باشد)، اما تا معادل دسته‌بندی‌شده‌ی آن را در تعاریف دیگران پیدا نکرده‌ام، عنوان «داستان کابوسی» را از من بپذیرید تا بتوانم درباره‌اش چیزهایی بگویم.

داستان کابوسی، به داستانی می‌گویم که فضایی غریب و کاملاً نامتعارف را به ما عرضه می‌کند، فضایی که شبیه کابوس‌ها مان در خواب است، یعنی همراه است تا حدی با ترس و تا حدی با ابهام (به تأکید می‌گویم که نه شبیه رؤیاها مان؛ که می‌توانند شیرین و خوش آیند باشند و در ضمن، تخیلی). فضای اطراف دشمن‌خو و تاریک به‌نظر می‌رسد و باژگون، نه چنان که در واقعیت متعارف و معمول با آن سروکار داریم. مثلاً داستان سمور در دخمه‌ی آبی (هوشنگ گلشیری)، همچنین بوف کور (هدایت)، ملکوت (بهرام صادقی)، شمایل تاریک کاخ‌ها و آتش‌بندان (هر دو از خودم) و چند صفحه‌ی آخر داستان بلند گاوخونی (جعفر مدرس صادقی). یا مثلاً فیلم‌های معروف دیوید لینچ (بزرگراه گم‌شده، مالهالند درایو، منخمل آبی و...)، فیلم‌های جزیره‌ی شاتر (مارتین اسکورسیزی)، ذهن زیبا (ران هاوارد)، ماشینیست (برد اندرسن) را هم من از



این قبیل به حساب می‌آورم. در این تعریف، داستان‌های سوررنالی را که ترس و ابهام درشان وجود ندارد، کنار می‌گذارم. پس منظورم از داستان‌های کابوسی هر داستانی نیست که فضایی غریب و نامتعارف دارد، بلکه چنین داستانی (چنان که از نام کابوس برمی‌آید) حتماً باید واجد ترس و ابهام هم باشد. مثلاً داستان‌های رنالیسم جادویی (چنان که مثلاً در صد سال تنهایی می‌بینیم)، یا داستان‌های فانتزی، و خلاصه هر داستان سوررنالی که هم از ابهام و هم به‌خصوص از ترس درشان اثری نیست، از این تعریف من بیرون است.

### دو نوع داستان کابوسی

اما از همین ابتدا باید تکلیف‌مان را با دو نوع داستان‌های کابوسی معلوم کنیم؛ یکی آن‌ها که آن فضای غریب و ترسناکِ لازمه‌ی چنین داستان‌هایی، در خارج از ذهن شخصیت‌ها وجود دارد و عینی است؛ مانند بوف کور، ملکوت، چند صفحه‌ی آخر گاوخونی و فیلم‌های نام‌برده از لینگ؛ و دومی داستانی که فضای غریب و ترسناکش حاصل ذهن نگرنده، و در واقع شخصیت کانونی است؛ مانند سمور در دخمه‌ی آبی، شمایل تاریک کاخ‌ها و فیلم‌های جزیره‌ی شاتر و ماشینیست. در نوع اول چون کل جهان کابوسی است و این کابوس‌ها حاصل ذهن کسی نیست، هر شخصیتی که در آن فضا قرار بگیرد همان کابوس را تجربه خواهد کرد. اما در نوع دوم کابوس‌ها متعلق به یک ذهن‌اند و آن فضای کابوسی را فقط همان شخصیت کانونی احساس می‌کند (و ما به عنوان خواننده فقط از طریق همراه و همذات‌شدن با نگاه و ذهن اوست که متوجه آن جهان کابوسی می‌شویم)، اما دیگران در فضایی متعارف زنده‌گی می‌کنند و ناآگاهانه به آن فضای کابوسی، مگر این‌که از طریق حرف‌ها و ذهن شخصیت کانونی از آن باخبر شوند (البته این را باید متذکر شد که در داستان‌های نوع اول و با فضای عینی کابوسی هم معمولاً فقط یک شخصیت کانونی درگیر چنان فضایی می‌شود و بقیه‌ی آدم‌ها خودشان چیزی از آن کابوس‌اند و برایشان فضا چنان غریب نیست که برای شخصیت کانونی).

به گمان من بسیاری از داستان‌های کابوسی نوشته شده‌اند تا جهان کابوسی ذهن شخصیت‌های کانونی‌شان را بسازند، و به همین دلیل اغلب این فضاها کابوسی که در داستان‌ها می‌بینیم، در واقع همان ذهن شخصیت‌هاشان هستند و جهان در بخش بزرگی از داستان چنان که در ذهن آن‌ها وجود دارد (یعنی همان‌طور کابوس‌وار)، تصویر می‌شود. اما داستان‌هایی که نویسنده اصولاً جهان را یک کابوس ببیند و نه حاصل فقط یک ذهن، بسیار کم‌اند، و اتفاقاً این دسته داستان‌ها هستند که خواننده‌هاشان را دچار شگفتی و سردرگمی بیشتری می‌کنند (به یاد بیاوریم مثلاً این همه نقد و نظرگاه متضاد را درباره‌ی بوف کور، و تا حدی هم درباره‌ی ملکوت)، چون چنین داستان‌هایی با نشان ندادن جهان متعارفی که اغلب ما دوروبرمان و در داستان‌های رئال می‌بینیم، هیچ ملاکی به دست نمی‌دهند برای مقایسه‌ی این دو جهان و شناختن جهان کابوسی از طریق مقایسه، و تنها راهی که باقی می‌گذارند، مقایسه‌ی آن‌هاست با جهان متعارف دوروبر خودمان، که این هم چندان راه‌گشا برای فهم چنان داستان‌هایی نیست. به هر حال بهتر است هر کدام از این داستان‌ها را جداگانه بررسی کنیم و جداگانه درباره‌ی چگونگی نوشته‌شدن‌شان حرف بزنیم.

### ذهن کابوسی

ابتدا باید بگویم که ذهن کابوسی و آن‌چه در آن می‌گذرد، تفاوت می‌کند با ذهنی که خاطراتی را به یاد می‌آورد؛ هر چه هم که آن خاطرات تلخ یا کابوس‌وار باشند. در واقع خاطرات، هر چه که باشند، بخشی از واقعیت متعارف‌اند و نه حاصل ذهنی که به عوض واقعیت بیرونی، واقعیت‌های درونی خودش را دارد و جهان را متفاوت از بقیه‌ی آدم‌ها و به گونه‌ی کاملاً بازگون و شخصی تصور می‌کند. البته کابوس‌های ذهنی حتماً ریشه در خاطرات دارند و بخشی از آن را بازتاب می‌دهند، اما عین آن نیستند و تفاوت‌هایی با آن دارند. یعنی بخشی از خاطرات شخصیت معوج شده و به گونه‌ی متفاوت از آن‌چه واقعاً اتفاق افتاده، به ذهنش می‌آید. پس مثلاً رمان شازده‌احتجاج (هوشنگ گلشیری)

و مانند آن را که پُرند از خاطرات دهشتناک و کابوس‌وار، جزء چنین داستان‌هایی نمی‌دانم (تذکر این نکته هم لازم است که اتفاقاً در نمونه‌ی رمان‌هایی که بر خاطرات بنا شده‌اند، شازده‌احتجاج نمونه‌ی خاصی است، چون در زمان حال بعضی از وقایع تحریف می‌شوند و غیررنال دیده می‌شوند، اما خاطرات همچنان همان‌طور دیده می‌شوند که اتفاق افتاده‌اند). داستان‌هایی که از یک ذهن کابوسی روایت می‌شوند — چنان که گفتم — حاصل یک ذهن خاص (شخصیت کانونی) هستند و نحوه‌ی نگرش او به جهان را نشان می‌دهند و این‌که جهان در نگاه این شخصیت چگونه است و چه تفاوت‌هایی احیاناً دارد با ذهن‌های متعارف‌تر (چنان‌که به‌خصوص در داستان‌های رنال دیده‌ایم و اندکی کمتر در داستان‌های مدرنی که ذهن یک شخصیت خاص را می‌سازند).

از این داستان‌ها در سینما انگار بیشتر استفاده می‌شود تا در داستان؛ مثلاً فیلم‌های جزیره‌ی شاتر، ماشینیست و ذهن زیبا از این قبیل هستند و فیلم‌های بسیار دیگر را هم می‌شود از این دست یافت و نام برد. در داستان‌نویسی، یا دست‌کم در داستان‌نویسی کشور ما، چنین نیست و داستان‌های کابوسی چندانی دیده نمی‌شود. داستان‌های رنالیستی هنوز هم طرف‌دار و خواننده‌ی بیشتری دارد و هنوز هم جهان اطراف مان پُر است از غرایب واقعی، تا آن‌جا که شاید دیگر کمتر احتیاجی احساس می‌کنیم به اغلب انواع داستان‌های سوررنالیستی و به‌خصوص کابوسی. به گمان من به همین دلیل هم هنوز ما در رمان‌نویسی مان داستانی از نوع ذهن کابوسی، که معروف هم باشد، نداریم، یا دست‌کم من نمی‌شناسم (در این جا طبعاً رمان شمایل تاریک کاخ‌ها را هم از شمول معروف بودن بیرون گذاشته‌ام). این داستان‌ها در کشور ما بیشتر در نوع داستان کوتاه نوشته شده‌اند. مثلاً همان سمور در دخمه‌ی آبی که پیش‌تر نام بردم (حتا در باره‌ی همین داستان هم می‌شود گفت که گلشیری با وارد کردن عمدی خیالات شخصیت کانونی و همین‌طور به‌هم‌ریختن زمان و ارجاع‌دادن به متن‌های دیگر و کارهای دیگری از این قبیل، داستان کابوسی خود را به داستانی به‌شدت سخت‌خوان و حتا از نظر بعضی

جزئیات، غیرقابل فهم تبدیل کرده است. در واقع این داستان کابوسی به محدودیت‌های موضوعی و تکنیکی خود پای‌بند نمانده و مثل بعضی دیگر از داستان‌های اولیه‌ی گلشیری تجربه‌ی است ناکام از آمیختن همه‌ی آن تکنیک‌های لازمه‌ی داستان‌های متفاوت، که بعدها گلشیری بر آن‌ها تسلط پیدا کرد و کم‌یا زیاد در داستان‌هایش خوب از آن‌ها استفاده کرد). گلشیری دست‌کم دو داستان کابوسی دیگر هم دارد که بعدتر و در بخش مربوط به کابوس‌های عینی باید از شان حرف زد، یعنی داستان‌های زندانی باغان و حریف شب‌های تار، اما فعلاً و از جهت تسلط تکنیکی گلشیری بر این داستان‌ها می‌توان گفت که، مثلاً همان داستان زندانی باغان، داستان ساده‌ی است که زنده‌گی کابوسی نویسنده‌ی را — که می‌تواند خود گلشیری باشد — روایت می‌کند و در آن دیگر از تداخل‌های موضوعی متعدد و درهم‌کردن زمان‌ها و مانند این‌ها اثری نیست. یا در حریف شب‌های تار کابوس‌های شخصیت کاملاً و عیناً به صورت حریفی که باید به اجبار و بر سر زنده‌گی مدام باهاش تخته‌نرد بازی کرد، ظاهر می‌شود. این داستان هم از نظر روایت به ظاهر ساده است و فقط کابوس شخصیت را تجسد بخشیده است.

### نسبت واقعیت و کابوس در داستان‌هایی با ذهن‌های کابوسی

یک نکته‌ی مهم درباره‌ی داستان‌هایی با ذهن‌های کابوسی این است که کابوس‌ها شکل باژگون‌شده‌ی واقعیت‌اند. یعنی واقعیتی وجود داشته، اما به دلیل اتفاقات و فشارهایی در ذهن شخصیت تغییر شکل داده و با جنبه‌های ترسناک زنده‌گی پنهان او آمیخته شده است. پس کابوس چیزی نیست که دور از زنده‌گی شخصیت باشد، اما عین زنده‌گی و گذشته‌ی شخصیت هم نیست. این شکل باژگون در هر حال راهنمای شخصیت (و خواننده) است برای رسیدن به واقعیت و هویتی یک‌پارچه. یعنی شخصیت مجبور است واقعیت زنده‌گی‌اش را از طریق همین کابوس‌ها دوباره پیدا کند. در این کابوس‌ها نشانه‌هایی هست و با پی‌گیری‌شان شخصیت به گذشته و واقعیت زنده‌گی‌اش پی می‌برد و هویت خود را دوباره به دست می‌آورد (اگر بتواند و بیاورد؛ چون در نمونه‌هایی

مثل سمور در دخمه‌ی آبی - و فیلم جزیره‌ی شاتر - شخصیت فروپاشیده‌تر از آن است که کاملاً به واقعیت برگردد. در شمایل تاریک کاخ‌ها هم می‌شود همین روند فروپاشی را برای شخصیت متصور شد، اما در آتش‌بندان نه.)

کابوس‌ها نشانه‌یی از معوج‌شدن و مصایب زنده‌گی شخصیت (و همه‌ی ما) هستند و همین‌طور نشانه‌ی انحراف زنده‌گی درونی شخصیت از زنده‌گی بیرونی‌اش و فاصله پیدا کردن از واقعیت و از کلیت زنده‌گی. و ضمناً نشانه‌ی دوپاره‌شدن شخصیت میان واقعیت کابوسی درون با واقعیت غیرکابوسی بیرون. داستان هم طبعاً میان این دو واقعیت متضاد در رفت و برگشت است تا زمانی که شخصیت به تعادل یا عدم تعادل کامل برسد و هویتش یک‌پارچه شود. یک معنای فنی این حرف برای داستان‌های کابوس ذهنی این است که سیر داستان باید از عدم‌تمایز میان کابوس و واقعیت، به سمت آشکار شدن کابوسی بودن بعضی اتفاقات و تمایزشان از واقعیت باشد، و سپس به سمت آشکار شدن واقعیت کامل و یک‌پارچه در ذهن شخصیت و برای خواننده، تا داستان در این نقطه و با یافتن همان واقعیت گم و معوج‌شده، به انجام خود برسد. این نکته را طبعاً باید بعدتر بیشتر توضیح داد.

اما داستان‌های نوع دیگر، یعنی کابوس‌های غیرذهنی، اتفاقاً نه نشانه‌ی مشکل پیدا کردن شخصیت، که نشانه‌ی انحراف پیدا کردن و معوج‌شدن (و در نتیجه غیرقابل فهم و زیست شدن) واقعیت بیرونی برای شخصیت هستند؛ چنان که مثلاً در ملکوت دیده می‌شود، یا در بوف کور، یا در فیلم‌های معروف دیوید لینچ.

### برون‌گرا یا درون‌گرا؟ عینی یا ذهنی؟

داستان‌های کابوسی از جهت این که درون‌گرا هستند یا برون‌گرا، عمیقاً متناقض به نظر می‌رسند. از یک طرف قرار است جهان کابوسی درون ذهن شخصیت کانونی را به تماشا بگذارند، پس کاملاً درون‌گرایند، اما از طرف دیگر این جهان کابوس‌های درونی را کاملاً بیرونی (یا عینی) می‌کنند و به صورت صحنه‌ها و ماجراهایی به تماشا

می‌گذارند، پس به شکلی دیگر کاملاً برون‌گرایند. نگاهی به این داستان‌ها نشان می‌دهد که شخصیت نه درگیر فکرهای خودش و کلنجارهای ذهنی (که در داستان‌های مدرن بسیار دیده‌ایم)، که درگیر ماجراها و صحنه‌هایی غریب است که از شان سر در نمی‌آورد و این ماجراها و صحنه‌ها به شدت برای او حیرت‌آور و درگیرکننده‌اند. ممکن است در آن‌ها شاهد قتل باشد، یا شاهد تغییر چهره‌ها یا مکان‌ها، یا موقعیت و رابطه‌ی خودش نسبت به آدم‌ها یا جهان اطرافش، و همه‌ی این‌ها به قدری غریب‌اند که همیشه او را به حیرت می‌اندازند. در این صحنه‌ها و ماجراها همیشه عناصری از واقعیت متعارفی وجود دارد که او باهاشان سروکار داشته، اما این واقعیت‌ها تغییر شکل داده‌اند و حالا باژگونه و غریب برای او اتفاق می‌افتند.

بی‌دلیل نیست که این داستان‌ها به شدت برای سینما جذاب‌اند، چون هم پُر از ماجرا هستند و هم پُر از غرایب. در واقع در این داستان‌ها به جای آن‌که شخصیت کانونی با موضوعات و مسائل ذهنی‌اش کلنجار برود و سعی در حل آن‌ها داشته باشد، آن مسائل به صورت غریب و باژگون پیش چشمش اتفاق می‌افتند و او آن‌ها را به صورت عینی و بیرون از ذهنش می‌بیند. در نتیجه ذهن خودش جهانی می‌شود که او در آن زنده‌گی می‌کند. این جهان ذهنی اکنون عینی شده ریشه در زنده‌گی گذشته‌ی او دارد، و این گذشته‌ی اوست که به صورت تغییر شکل یافته، دوباره در زمان حال زنده‌گی‌اش تکرار می‌شود. به نوعی گذشته حالا به صورت کابوس درآمده و او را به خود بازمی‌خواند، تا برگردد و اگر بتواند آن را اصلاح کند، شاید بتواند فارغ از آن، در زمان حال متعارف زنده‌گی کند و نه در زمان حال کابوسی. به این ترتیب وقتی گذشته به همین شکل امروزی شده و باژگون حضور دارد، دیگر در چنین داستانی نیازی به خاطرات و شکل متعارف آن گذشته نیست، گرچه در طول چنین داستان‌هایی گذشته‌ی واقعی (و نه کابوسی) از طریق دیگران و یا با یادآوری تکه‌تکه‌ی آن، معمولاً از درون کابوس‌ها بیرون می‌آید و به تدریج شکل واقعی خود را پیدا می‌کند. این شکل واقعی پیدا کردن در چشم شخصیت کانونی هم طبعاً به معنای یکی شدن شخصیت با

گذشته‌اش است و بازبایی هویتِ واقعی‌اش. او در صورتی که بتواند گذشته‌ش را پیدا و آن را سرهم کند، نه فقط هویت واقعی خودش را بازی می‌یابد، که توأمان هویت جهان واقعی را هم شناسایی می‌کند. سیر چنین داستان‌هایی به همین دلیل پُر از ماجرا و به ظاهر بیرونی است، درعین حال که در بیشتر طول داستان ما در حال مشاهده‌ی درون ذهن شخصیت‌ایم. به همین دلیل هم می‌شود گفت که این داستان‌ها ضمن این‌که به شدت درون‌گرایند، بیرون‌گرا هم هستند.

حالا بهتر است سراغ جنبه‌های فنی‌تر این داستان‌ها برویم تا خصلت‌هاشان را بهتر بشناسیم:

**نظرگاه:** داستان‌های کابوسی ذهنی ناگزیر یا به صورت اول‌شخص روایت می‌شوند یا سوم‌شخص، چون روایت باید کاملاً منطبق با ذهن شخصیت کانونی باشد و همه چیز را چنان توصیف و تعریف کند که ذهن او می‌بیند، وگرنه ما به تمامی ذهن این شخصیت و جهان کابوسی او را احساس نخواهیم کرد. مثلاً با نظرگاه دانای کل ما فقط تعریف جهان کابوسی ذهن شخصیت کانونی را خواهیم شنید و با کمی فاصله آن را تماشا خواهیم کرد. در این صورت تمام و کمال احساسش نمی‌کنیم و به چنان همذات‌پنداری و یکی شدنی با ذهن شخصیت اصلی، که لازمه‌ی چنین داستانی است، نمی‌رسیم و شخصیت را خوب درک نمی‌کنیم. با نظرگاه اول‌شخص یا سوم‌شخص، ما همه چیز را همان‌طور می‌بینیم که شخصیت کانونی می‌بیند، پس جهان را که برای او به صورت کابوس درآمده، خوب احساس خواهیم کرد.

اما شاید نکته‌ی مهم این است که وقتی ما همه‌ی روایت را از ذهن این شخصیت می‌بینیم و می‌شنویم، چه‌طور بفهمیم چه چیز واقعیت متعارف و بیرونی است و چه چیز حاصل ذهن این شخصیت؟ طبعاً در این مواقع نظرات و حرف‌های دیگران راه‌گشاست. آن‌ها راهنما و نشانه‌ی قیاس ما هستند برای تفکیک جهان کابوسی شخصیت از جهان متعارف توی داستان، یعنی همان جهانی که بقیه‌ی آدم‌ها در آن زنده‌گی و احساسش می‌کنند. در این صورت است که دیگر جهان بیرون کابوسی نخواهد بود و ما قادریم این دو جهان ذهنی و عینی را از هم تفکیک کنیم. حاصل این

تفکیک هم طبعاً بهتر شناختن ذهن شخصیت است و آن چیزهایی که او را از جهان عینی دور و به جهان کابوس های ذهنی خودش تبعید کرده است. در داستان سمور در دخمه ی آبی زنده گی با زنی که به نوعی لکاته است، مرد داستان را به جهانی کابوسی تبعید می کند، تا آن جا که دیگر او تفاوتی میان زنش و گربه ی سیاه و سایه ی سنگینی که بر سینه اش افتاده، قایل نیست. در شمایل تاریک کاخ ها مشکلات حل نشدنی شخصیت کانونی در زنده گی متعارفش او را به سوی تاریخی که در کتاب ها خوانده سوق می دهد و این تاریخ بر زنده گی واقعی و امروزی اش سایه می اندازد، چنان که دیگر قادر به تفکیک این دو نیست و مدام بیشتر و بیشتر در آن گذشته ی تاریخی هضم می شود، که از نگاه خودش می تواند منبع قدرت و زنده گی بی تفاوت برای او باشد.

به اختصار در باره ی چند فیلم نام برده در بالا هم می شود گفت که در جزیره ی شاتر وقایع جنگ و بیماری های ذهنی باعث شده شخصیت کانونی زن و فرزندانش را بکشد، و مجموعه ی این حوادث چنان صدمه یی به ذهن او زده که دیگر خودش را به خوبی نمی شناسد و در دنیای تصوراتش گرفتار شده است. در ماشینست هم همین طور؛ مرد داستان با ماشینش کسی را کشته و فرار کرده و حالا گرفتار وجدان خودش شده. وجدانش برایش جهانی پُر از تصویرهای خیالی و آزاردهنده درست کرده و او را در همان تصویرها فرو برده است. در ذهن زیبا اما مرد نه گرفتار حادثه، که دچار بیماری پارانویا بوده و بین شخصیت های واقعی و خیالی دوروبرش تفاوتی نمی گذارد. در هر سه ی این فیلم ها گفته های دیگران است که کم کم واقعیت عینی پیرامون را به شخصیت کانونی و ما نشان می دهد و می گذارد تا بیماری های ذهنی این شخصیت ها و آن چه که آن ها را از جهان عینی تبعید کرده، خوب بشناسیم.

طبیعتاً در همه ی این نوع داستان ها و فیلم ها روایت طوری آغاز می شود که ما جهان داستان را کاملاً از ذهن شخصیت کانونی ببینیم و با پرسش ها و چالش های ذهنی او خوب آشنا شویم. سپس به مرور و از طریق حرف های دیگران کم کم متوجه تفاوت های این جهان ذهنی و جهان عینی متعارف می شویم، تا آن جا که اواخر داستان (یا فیلم)



می‌توانیم این دو جهان را خوب از هم تفکیک کنیم؛ گرچه حتا خود شخصیت کانونی هم قادر به این کار نشده باشد (مثل فیلم جزیره‌ی شاتر). این سیری طبیعی و درست برای چنین داستان‌هایی است که می‌خواهند ما را با آسیب‌های ذهنی شخصیت‌ها آشنا کنند و بگویند که دنیای ذهن‌های آسیب‌دیده‌ی آدم‌ها چه قدر ترسناک و مبهم و آزاردهنده است و چه قدر تحمل چنان جهانی برای این شخصیت‌ها دشوار. طبیعتاً هم‌زمان بر این نکته هم انگشت می‌گذارند که بعضی اتفاقات (مثلاً جنگ) چه تأثیرات مخرب و وحشتناکی می‌توانند بر ذهن آدم‌ها بگذارند.

زمان: در توضیح این داستان‌ها پیش‌تر گفتم که مبتنی بر خاطره نیستند و به عبارتی، خاطره در آن‌ها جایی ندارد. اولاً چون اگر این شخصیت‌ها قادر به یادآوری درست گذشته باشند، دیگر قادر خواهند بود تصویر درستی از خودشان و جهان اطرافشان هم داشته باشند. یعنی اتفاقاً مشکل آن‌ها این است که حوادث در ذهن‌شان هم کج و معوج شده و هم به هم ریخته، پس در جای درست خود نیستند و ربط میان‌شان از بین رفته است. به همین دلیل هم اگر چیزی از گذشته به یادشان مانده باشد، به هم ریخته و کج و معوج است و ذهن شخصیت آن‌ها را دست‌کاری کرده است. پس گذشته به آن معنایی که در داستان‌های واقع‌گرا وجود دارد و شخصیت را شکل می‌دهد و او را به ما می‌شناساند، در این داستان‌ها وجود ندارد. همین هم هست که نه شخصیت‌های چنین داستان‌هایی تصور درستی در آغاز از خودشان دارند و نه ما می‌توانیم داشته باشیم. ارتباط آن‌ها با زمان خطی قطع شده است و در ذهن شخصیت هیچ‌کدام اتفاقات جای خود نیستند. پس این داستان‌ها اصلاً متکی به خاطره نیستند و اگر خاطره‌یی هم هست، مبهم و معوج است. اما در سیر داستان طبیعی است که گذشته و ربط میان اتفاقات به شخصیت یادآوری یا القا می‌شود و او کم‌کم جایگاه خود را در ماجراها و روابط میان آدم‌ها پیدا می‌کند و به اصطلاح «خودش» می‌شود.

گاهی در این نوع کارها از یادداشت و دفترهای خاطرات هم استفاده می‌شود (مثلاً فیلم ممنوع)، اما یا این یادداشت‌های زنده‌گی نامیه‌یی تکه‌تکه و ناقص‌اند و شخصیت قادر نیست چندان ازشان سر درآورد، یا این‌که اواخر داستان و هنگامی که قرار است

دیگر کم کم خودش و تمایز جهان ذهنی و عینی را بفهمد، این یادداشت‌ها را پیدا می‌کند (البته در فیلم ممنوع چون قرار نیست شخصیت هیچ‌وقت به حال عادی برگردد و تمایز زنده‌گی واقعی و ذهنش را دریابد، این یادداشت‌ها هم همچنان تکه‌پاره و بی‌مصرف باقی می‌مانند. ضمن این‌که باید گفت کابوس ذهنی در این فیلم تا حدودی با انواع مشابه خودش فرق می‌کند و بیشتر حاصل فراموش کردن گذشته است تا کج و معوج دیدن آن). یادداشت‌ها در این فیلم‌ها از جهاتی بسیار مناسب‌اند: یکی به این دلیل که کاملاً عینی هستند و نه ساخته‌ی ذهن. دیگر این‌که اگر به شکل یک دفترچه و نوشته‌های پشت هم نباشند، خصوصیت تکه‌تکه بودن دارند و این برای چنین داستان‌هایی که واقعیت در شان تکه‌تکه شده، و نیز به عنوان نمودی از ذهن تکه‌پاره و ناقص شخصیت، مناسب است. به عبارت بهتر یادداشت‌ها می‌توانند هم اشاره‌یی به گذشته باشند و هم تکه‌پاره بودن آن گذشته را در ذهن شخصیت به خوبی آشکار کنند؛ چه این تکه‌پاره‌ها به ساختن گذشته و سپس یک‌پارچه شدن آن گذشته و ذهن شخصیت کمک کنند یا نه.

به هر حال آشکار است که در چنین ذهن‌های کابوسی‌یی آن‌چه تکه‌پاره شده و از دست رفته و پریشانی شخصیت را باعث شده، همان گذشته است. این گذشته چه خیلی دور باشد و چه خیلی نزدیک، گسیخته است و این گسیخته‌گی است که به صورت رابطه‌ی پریشان میان زمان‌های گوناگون در ذهن شخصیت نمود پیدا کرده و تبدیل به گسیخته‌گی شخصیت شده است.

روایت: این داستان‌ها معمولاً کاملاً خطی هستند، یا دست‌کم خط اصلی داستان مستقیم و بدون اعوجاج زمانی است، چون پیچیده‌گی و شکست زمان خودبه‌خود در کابوس‌های شخصیت حضور دارد و خاطراتی (مشابه داستان‌های واقع‌گرا) هم در کار نیست که احتیاجی به شکست‌های زمانی و به کارگرفتن زمان‌های غیرخطی باشد. به عبارت دیگر، چون روایت بیش از هر چیز تابع زمان است، در این باره هم چیزی بیش از این نمی‌توان گفت که روایت هم گرچه ملدام در زمان حال پیش می‌رود

و به ظاهر یک دست و خطی است، اما با یادآوری پاره‌هایی مبهم از گذشته (به صورت کابوس‌هایی پراکنده، یادداشت... ) و نیز قطع شدن با کابوس‌های غیر واقعی، یک‌دستی و انسجام خود را از دست می‌دهد و تبدیل به پازلی پیچیده می‌شود که درکش بسته‌گی دارد به کنار هم گذاشتن این تکه‌ها و از آن مهم‌تر تمایز گذاشتن بین تکه‌های واقعی از غیر واقعی. طبعاً همه‌ی این‌ها در تصاویر و توصیف‌ها و شاید حتا نثری پیچیده و مبهم خود را نشان می‌دهند (گرچه ممکن است نثر ساده هم باشد تا خود روایت بیش از حد غیر قابل فهم نشود) و کمک می‌کنند تا فضایی در کل کابوسی به وجود بیاید و زمینه‌ی پذیرش چنان کابوس‌هایی بهتر فراهم شود.

ماجرا: شخصیت‌های کانونی این داستان‌ها زیر هجوم واقعیت‌ها هستند، چه ذهنی و چه عینی. این جهان پیرامون‌شان است که به آن‌ها صدمه زده و ذهن‌شان را کابوسی کرده است. آن‌ها فقط در تلاش‌اند خودشان و واقعیت‌های اطراف‌شان را بفهمند، تا سپس بتوانند با جهان پیرامون‌شان کنار بیایند و به زنده‌گی ادامه بدهند. اما تا به چنان شناختی از خود و جهان اطراف برسند، کابوس‌ها و حتا واقعیت‌هایی که ممکن است هنوز باعث آن کابوس‌ها بشوند، دست از سرشان برنمی‌دارند. این واقعیت‌های چندگانه همچنان به آن‌ها هجوم می‌آورند و باعث پریشانی‌شان می‌شوند. فعالیت و تلاش آن‌ها در درجه‌ی اول برای فهم خود و این جهان است و نه بیشتر. آن‌ها قدرت تأثیرگذاری چندانی بر این جهان ندارند و فقط باید درکش کنند و با آن کنار بیایند. به همین دلیل هم ماجراهای چنین داستان‌هایی نه فقط غریب‌اند و غیر قابل فهم (به خصوص اوایل داستان)، بلکه ناگهانی هم بر شخصیت حادث می‌شوند و او را باز می‌دارند از فهم و خودبودن. شخصیت‌ها بیشتر از آن‌که فعال باشند، منفعل‌اند و واکنش‌شان می‌دهند. پس طبیعی است که دیگر در این داستان‌ها خبری نباشد از آن فعال‌بودن و تأثیرگذاری بر جهان اطراف، چنان‌که در داستان‌های رئالیستی دیده‌ایم. حتا طبیعی است که شخصیت‌ها سراغ ماجراها نروند و ماجراها سراغ‌شان بیایند. این طبعاً تصویری است که نویسنده به دست می‌دهد از وضعیت آدمی در جهانی پُر از حوادث کابوسی.

مکان: مکان هم طبعاً شامل همان گفته‌ی پیش می‌شود که باید فضای مناسب چنین کابوس‌هایی را آماده کند، با این تفاوت که مکان در چنین داستان‌هایی اساساً واقع‌نماست. یعنی مثلاً مکان‌های اکسپرسیونیستی و تغییر شکل یافته، که خودشان کلاً بر ماجراها و شخصیت‌های واقع‌نما استوارند چندان معمول این‌طور داستان‌ها نیستند. البته طبیعی است اگر در داستان‌های نوع دوم (که جهان کابوسی است و نه ذهن) مکان و هر چیز دیگری هم کابوسی و غیرواقع‌نما باشد، اما در داستان‌های ذهنی که جهان بیرون متعارف و رنال است (البته ماجراها و شخصیت‌ها هم)، طبیعی به نظر می‌رسد که به‌جز در لحظه‌های کابوسی، مکان هم همان‌طور عادی و واقع‌نما باشد. یعنی صرف‌نظر از این‌که مکان‌ها در لحظه‌های کابوسی چگونه تصویر شوند، کلیت آن‌ها متعارف و همانند سایر واقعیت‌های غیرذهنی داستان هستند.

طبعاً می‌شود این نکته‌ی کلی و مهم را متذکر شد که در داستان‌هایی که ذهن کابوسی است، این ذهن کابوسی فقط در تضاد و تباین با جهان متعارف قابل شناخت و تعریف است. متعارف و واقع‌نما بودن ماجرا، شخصیت و مکان‌ها در چنین داستانی باعث بهتر فهمیدن آن ذهن و آن بخش کابوسی از جهان می‌شود و قصد هم حتماً همین است. کابوسی کردن هر کدام از عناصر فوق (در لحظه‌های غیرذهنی داستان) به معنای مخدوش کردن فاصله‌ی میان این دو، و در نتیجه ناتوانی در تمایزگذاری میان ذهن کابوسی و جهان واقعی خواهد بود و این به معنای بی‌نتیجه ماندن کار نویسنده در ارائه و تبیین یک ذهن کابوسی و توجه دادن به چیزهایی است که می‌توانند پاره‌هایی از جهان ما را کابوسی کنند. یعنی در نهایت نقض غرض نویسنده خواهد بود.

### نکته‌ی آخر درباره‌ی ذهن‌های کابوسی

در آخر باید بر همین نکته‌ی قصد و غرض نویسنده در نوشتن چنین داستان‌هایی تأکید کنم و بگویم که داستان‌های ذهن‌های کابوسی با همه‌ی ذهنی بودن‌شان و این‌که قصد دارند یک شخصیت و ذهن خاص را بسازند، در هر حال اشاره‌ی اندک به صدماتی که یک

ذهن می‌تواند خورده باشد از زمانه و زنده‌گی اطرافش، که به تبع همین نکته و خودبه‌خود اشاره‌ی هم هستند به گوشه‌هایی کابوسی شده از زنده‌گی و زمانه‌ی ما. چه هر شخصیتی را پاره‌یی از جهان بدانیم یا نه، و چه او را نمونه‌یی برای ده‌ها یا صدها آدمِ دیگری که در شرایطِ او زنده‌گی کرده‌اند و می‌کنند، بدانیم یا نه، به هر حال می‌توانیم بفهمیم که هیچ داستانی فقط بازگوی یک ذهن کاملاً منحصر به فرد نیست و به هر حال اشاره‌یی دارد به جهان اطراف ما. به همین دلیل هم هست که اغلب شخصیت‌های این داستان‌ها در اثر اتفاقاتی دچار چنین کابوس‌هایی شده‌اند و از ابتدا چنین نبوده‌اند، و بنابراین هر کدام از ما هم، در صورتی که در آن شرایط قرار بگیریم و حوادثی چنان وحشتناک برامان رُخ بدهد، ممکن است دچار همان ذهن و همان کابوس‌ها بشویم. در واقع اشاره‌ی نویسنده در چنین داستان‌هایی بیشتر از آن‌که به شخصیت باشد، به جهانی است که می‌تواند هر کدام از ما را به همان حال دچار کند. به همین دلیل هم به گمان من، مثلاً از چند فیلمی که نام بردم، فیلم ذهن زیبا با وجود بسیار خوش‌ساخت بودن کمتر از چندتای دیگر توجه‌برانگیز است. ذهن زیبا یک بیماری ناشناخته را که ربطی به وقایع اجتماعی ندارد هدف گرفته، اما باقی فیلم‌های نام‌برده اجتماع را و حوادثی که در آن اتفاق می‌افتند، طبعاً این نظر می‌تواند شامل داستان‌ها هم بشود. از این جهت شاید داستان‌ها و فیلم‌های نوع دوم، یعنی جهان کابوسی، می‌توانند جالب‌تر هم باشند، چون نویسنده‌ی چنین داستان‌هایی نظرش را درباره‌ی کابوسی بودن جهان به‌صراحت بیان می‌کند.

### داستان‌هایی با جهان‌های کابوسی

با خصوصیتی که برای داستان‌های ذهن‌های کابوسی برشمرده شد و نمونه‌ها، گمانم روشن باشد که در داستان‌هایی که جهان‌شان کابوسی است، دیگر کابوس‌ها متعلق به خود جهان‌اند و نه فقط یک ذهن. جهانی که ما به عنوان خواننده ملاحظه می‌کنیم، از آغاز تا پایان کابوسی است. یعنی برخلاف داستان‌های ذهن‌های کابوسی که فقط در آغاز و از ذهن شخصیت کانونی کاملاً کابوسی بودند و کم‌کم جهان متعارف از پس این ذهن

آشکار می‌شد، دیگر در این جا جهان متعارف و رنال وجود ندارد و ما هیچ‌گاه از کابوس (یا جهان کابوسی) خارج نمی‌شویم. چنان که در بوف کور و ملکوت چنین است و هیچ‌گاه جهان چنان که ما می‌شناسیمش (دست‌کم جهانی که از طریق داستان‌های رنال می‌شناسیم) رخ نمی‌نماید و جهان چنان داستانی در پایان هم همان است که در آغاز بود (فیلم‌های دیوید لینچ هم از این قبیل‌اند). در بوف کور که روشن است مرد هیچ‌گاه نمی‌تواند رابطه‌ی درستی با اطرافیانش داشته باشد و از آن‌ها آزار می‌بیند. در ملکوت هم نه فقط جهان و آدم‌هاش کاملاً قابل شناخت و اعتماد نیستند، که با وجود دکتری که آدم‌ها را مثله می‌کند و اتفاق‌های دیگر، متوجه ترسناک و غیر قابل فهم بودن این جهان، یا به عبارت دیگر، کابوسی بودن آن می‌شویم. داستان بلند گاوخونی هم چنین است، با این تفاوت که در داستان گاوخونی جهان از آغاز کابوسی نیست و از یک‌سوم پایانی کم‌کم و در پنج شش صفحه‌ی آخر کاملاً کابوسی می‌شود. پدر مُرده‌ی راوی بر او ظاهر می‌شود و دیگر مدام با اوست؛ پدری که راوی دل خوشی از او ندارد و مایه‌ی تفاخرش نیست، برعکس معلمی که تصویر باژگون و قدرت‌مند پدرش است و پدری ایدئال و مثالی برای او. به همین دلیل هم با حضور پدر مُرده در پایان، و از طرف دیگر مرگ آن معلم و از دست رفتنش برای همیشه، جهان برای راوی به کابوسی یک‌پارچه تبدیل می‌شود که امکان‌رهایی از آن نیست.

می‌شود به‌روشنی دید که گاوخونی شکل دیگری از بوف کور است و این‌جا فقط راوی، به جای زن لکاته و اثیری با پدر ناخوشایند و معلم - پدر مثالی سروکار دارد و خنزرنپزری بوف کور هم این‌جا تبدیل به رییس قوزی و کوتاه‌راوی شده است. در واقع گرچه تأثیر مستقیم بوف کور بر مدرس صادقی در گاوخونی به‌وضوح دیده می‌شود و نه در کارهای بعدی، اما جهان کابوسی بوف کور بعدها در اغلب داستان‌های مدرس صادقی حضور دارد. رمان‌های مدرس صادقی (که به دلیل کوتاهی و کم‌ماجرا و شخصیت بودن بهتر است داستان بلند بدانیم‌شان) اغلب از همین نوع کابوسی هستند، منتها در بعضی (مثل کله‌ی اسب و سفر کسرا) ماجراها در کل رنال

و متعلق به جهان متعارف‌اند و بنابراین کلیت داستان کابوسی نیست، اما سایه‌ی یک واقعه‌ی مهم کابوس‌وار بر کل داستان سایه می‌اندازد. چنان که در کله‌ی اسب وقتی شخصیت کانونی مجبور می‌شود به خواست معشوق برادر او را بکشد، دیگر از آن کار خلاصی ندارد و باز بعدها به محل ارتکاب قتل برمی‌گردد، اما نمی‌فهمد که آیا واقعاً برادر معشوق را کشته است یا نه. یا در سفر کسرا اشتباه گرفتن شخصیت کانونی با شخصیتی دیگر، در کل ماجراهای غریبی را برای او رقم می‌زند. می‌شود درباره‌ی اغلب رمان‌های مدرس صادقی این‌طور گفت که گرچه این داستان‌ها کاملاً کابوسی نیستند، اما هیچ‌کدام هم از کابوس (یا دست‌کم وقایع غریب، نه ترسناک) رهایی ندارند و شخصیت کانونی میان این دو مدام در رفت‌وآمد است و از آن‌ها خلاصی ندارد. چنان که مثلاً در رمان کوتاه ناکجاآباد هم شخصیت کانونی در میانه‌ی یک سفر از جاده خارج می‌شود و ناگهان از زمانی تاریخی سر درمی‌آورد که اما خوش‌آیند است و ترسناک نیست (شکلی دیگر از گذشته‌های اثیری که در بوف کور وجود داشت)، و شخصیت کانونی هم گرچه از آن جا (که هم تاریخ است و هم مکان) خارج می‌شود، اما بعدها دوباره سعی می‌کند به همان جا برگردد. چون به نظر می‌رسد جهان واقعی برای او تبدیل به کابوس شده و جهان خیالی گذشته، آرامش‌بخش. به طور خلاصه می‌شود گفت که مدرس صادقی شاید تنها نویسنده‌ی است که پی‌گیر در همین فضا و با موضوعاتی کم‌وبیش مشابه داستان نوشته است، و فقط گاهی رگه‌های رئال داستان‌هاش قوی‌تر بوده و گاهی جنبه‌ی کابوسی‌اش، اما احتمالاً جز داستان عرض حال در هیچ‌کدام از کارهایش از کابوس و وقایع غریب خلاصی نداشته است.

### اصفهان‌ها

بررسی جدی‌ترین داستان‌های بلندی که با فضایی کابوسی نوشته شده‌اند از این جهت جالب است که معلوم می‌شود هر سه نویسنده‌ی پی‌گیر این فضا اصفهانی بوده‌اند؛ یعنی بهرام صادقی، هوشنگ گلشیری، جعفر مدرس صادقی (اگر که تازه شب هول

هر مز شهدادی را که او هم اصفهانی است به شمار نیاوریم). البته ملکوت واجد تمام خصوصیاتی که من برای داستان کابوسی قایلیم نیست، چون در ملکوت شخصیت کانونی که خودش ذهن کابوسی نداشته باشد، وجود ندارد تا معیار ما برای فهم تفاوت جهان کابوسی از جهان واقعی باشد. با این معیار می شود ملکوت را سوررنالیستی، اما غیرکابوسی، دانست. اما در صورت فرض این که همه ی شخصیت ها چنین ذهنی دارند و از جهان کابوسی حیران اند، می شود حتا آن را هم کابوسی فرض کرد. در این صورت جالب است که چندتایی از داستان نویس های مهم اصفهان فقط (و شاید نه مناطق دیگر) به شکل یک جریان چنین داستان هایی نوشته اند.

گمان خود من این است که اصفهان با تاریخ طولانی و غریبش و این که به عنوان یکی از پایتخت های مهم ایران شاهد کشتارها، حمله های اقوام بیگانه، حضور پیروان چندین دین و مانند این ها بوده، تاریخی شاید سنگین برای شهروندانش باقی گذاشته. بنابراین عجیب نیست که گذشته همچون کابوسی در داستان های نویسنده گانش بروز پیدا کند (از این جهت جالب است نقش پدر و سایه ی سنگین او بر شخصیت کانونی داستان سمور در دخمه ی آبی، و چنان که گفتم، در گاوخونی هم). این پدیده طبعاً خودش محتاج یک بررسی جداگانه است و بیش از این در این جا با آن کاری نمی توانیم داشته باشیم.

### کابوس: لحظه های خاص، یا تمام زنده گی؟

در چنین داستان هایی جهان کابوسی فقط بازتاب ذهن نویسنده است و او جهان را به صورتی خاص و معوج به ما عرضه می کند. واقعیت در چنین داستانی بسیار متفاوت است از آن چه که ما در زنده گی روزمره با آن سروکار داریم و در عوض، می تواند بازتاب موقعیت های خاصی باشد که هر کس ممکن است زمانی کوتاه یا طولانی در زنده گی اش با آن مواجه شود. در واقع این موقعیت های خاص که در زنده گی واقعی هم می توانند به وجود بیایند و نشان دهنده ی نوعی اعوجاج ترسناک در پاره هایی از



زنده‌گی باشند، در چنین داستان‌هایی برجسته و تبدیل می‌شوند به تمام واقعیت. انگار که زنده‌گی اصلاً چیزی جز این نیست و همه‌گان به صورت عینی در چنین جهانی معوج و ترسناک و نامفهوم زنده‌گی می‌کنند. به همین دلیل هم هست که بسیاری از وقایع این داستان‌ها هیچ‌وقت به درستی و کامل فهم نمی‌شوند و همیشه محل مناقشه‌ی خواننده‌گان و منتقدان باقی می‌مانند (چنان که بوف کور، مثلاً، هنوز مانده است و ملکوت هم). غریب این داستان‌ها همه را دست‌خوش ناهمی و ابهام می‌کند و به جهانی پرتاب می‌کند که کمتر چیزی‌اش آشنا و قابل اعتماد و اتکاست. منطق زنده‌گی متعارفی که می‌شناسیم بر ماجراهای آن حاکم نیست و حوادثی که اتفاق می‌افتد اغلب بی‌منطق‌اند. ما مدام از این اتفاقات شوکه می‌شویم و از ماجرای شوکه‌کننده‌یی به ماجرای دیگر پرتاب می‌شویم. سرانجام هم طبعاً راه گریز و منطقی برای فهم چنین جهانی پیدا نمی‌کنیم و جز آشنایی با این جهان کابوسی چیزی دیگر نصیب‌مان نخواهد شد. اما همین جهان کابوسی هم تصویری است از پاره‌هایی از زنده‌گی متعارف. به همین دلیل هم برامان به کلی غریب و بی‌معنا نیست و اگر داستان خوب نوشته شده و برگرفته از غریب زنده‌گی متعارف باشد، همه یا اغلب‌مان پاره‌هایی از خودمان و زنده‌گی‌مان را در آن پیدا خواهیم کرد. چنان که در بوف کور پیدا کرده‌ایم. وگرنه این همه توجه و نقد به این رمان کوتاه بی‌معنا بود.

### شخصیت کانونی جهان‌های کابوسی

برخلاف داستان‌های کابوسی ذهنی که به یک ذهن کابوسی متکی بودند و جهان فقط از چنان ذهنی کابوسی می‌نمود، این‌جا که اتفاقاً خود جهان کابوسی است، نه فقط به چنان ذهنی برای توجیه چنان جهانی احتیاج نیست، که برعکس، یک ذهن متعارف و غیرکابوسی لازم است که مانند خود ما با این جهان روبه‌رو شود. یعنی مثل ما به غریب آن واکنش نشان بدهد و از ماجراهای کابوسی‌اش حیرت‌زده یا شوکه شود. چنان که مثلاً راوی بوف کور از همان آغاز می‌گوید ماجرای که برامان تعریف خواهد کرد

غریب و غیر قابل فهم است و حتا مثل زخمی روح او را در انزوا می خورد و می تراشد. آمدن زن اثیری و بعد رفتارهای عجیب خنزرنیزی و حتا زن لکاته‌ی خود راوی برای او غریب است و این غرایب در داستان بی‌شمارند و هیچ‌گاه هم دلیلی منطقی (از نوع منطقی جهان متعارف ما) برایشان پیدا نمی‌شود تا ما به کمک زنده‌گی مان بتوانیم این غرایب را بفهمیم. حتا اگر فرض را هم بر قابل فهم بودن این ماجراها، با استفاده از رمزها و نشانه‌هایی از زنده‌گی متعارف بدانیم، باز می‌بینیم که این قابل فهم شدن دست‌کم به این ساده‌گی‌ها اتفاق نمی‌افتد. به‌رحال نکته‌ی مهم این است که ذهن متعارف و غیرکابوسی شخصیت کانونی است که در مواجهه با غرایب این جهان کابوسی آن را برای ما آشنا می‌کند. یعنی انگار این شخصیت نماینده‌ی جهان متعارف ما بوده که ناگهان به موقعیت یا جهانی کابوسی پرتاب شده است. به عبارت دیگر در این جا هم دو جهان کابوسی و غیرکابوسی باهم مواجه می‌شوند، اما درست برعکس آن‌چه در داستان نوع قبلی دیدیم. به‌رحال این مواجهه باعث می‌شود آن جهان برای ما به کلی غیر قابل فهم و ناآشنا نماند و رفتار آشنای شخصیت وقایع ناآشنای آن جهان را برای ما تا حدی آشنا کند.

این جا بد نمی‌بینم تفاوتی مهم میان بوف کور و ملکوت را هم به واسطه‌ی توضیح نوع به کارگیری شخصیت کانونی بیان کنم. تفاوت این است که بوف کور شخصیت کانونی دارد و ملکوت نه. همین باعث می‌شود که راوی بوف کور بتواند به‌خوبی ذهن متعارف خودش را ملاک درک ما کند از ماجراهای غریبی که باهاشان مواجه شده، و ملکوت نه. در ملکوت ما هیچ نشانه‌یی از جهان متعارف خودمان نداریم و همه‌ی شخصیت‌ها، حتا اگر به‌نظر مان خیلی غریب هم نباشند، پیداست که چندان هم آشنا نیستند و نمی‌توانند نماینده‌ی جهان متعارف و نقطه‌ی ثقل آشنای ما برای فهم ماجراهای این داستان باشند. راوی‌یی هم به‌عنوان یک شخصیت آشنا وجود ندارد تا غرایب ماجراها و شخصیت‌ها را آن‌چنان که ما احساس می‌کنیم، بیان کند. در نتیجه ما جای خود را در این جهان نامتعارف پیدا نمی‌کنیم و این بر غرایب داستان، و یا به عبارتی دیگر، بر کابوسی بودن آن می‌افزاید و درک داستان را سخت‌تر می‌کند.

## سایر عناصر

آنچه درباره‌ی زمان و مکان و روایت و سایر عناصر در داستان‌های نوع اول گفته شد، این جا هم صادق است و همه‌ی این‌ها در این نوع داستان هم کمک می‌کنند تا این جهان کابوسی به خوبی ساخته شود. تفاوت‌ها اساساً این است که همه‌ی عناصر این نوع (به جز شخصیت کانونی و احیاناً بعضی دیگر از شخصیت‌ها) دیگر تماماً کابوسی هستند و نه فقط در بخش‌هایی از داستان. مثلاً مکان‌ها دیگر به تمامی کابوسی هستند و دیگر مکان متعارفی وجود ندارد. زمان هم همین طور؛ گرچه خطی است معمولاً، اما وقایعش چندان تابع علت و معلول‌های جهان متعارف ما نیستند و به همین دلیل چندان پشت‌سر هم واقع نمی‌شوند تا زمان را به شکلی که ما می‌شناسیم برآمان بسازند (درحالی‌که بخشی از وقایع داستان‌های ذهن‌های کابوسی منطبق با منطق جهان متعارف ما بودند و تفاوت دوپاره‌ی داستان را هم به خوبی مشخص و از هم متمایز می‌کردند). هر ماجرای لزوماً بر ماجرای دیگر سوار نمی‌شود و از دل آن بیرون نمی‌آید تا ما ربطی میان ماجراها و پس و پیش‌شان پیدا کنیم و از این طریق زمانی برای خودمان متصور شویم (چنان که در بوف کور و ملکوت هم همین اتفاق می‌افتد). زمان وقایع می‌توانند پس و پیش شوند و اتفاق‌ها جابه‌جا شوند، بدون این‌که لزوماً تأثیری جدی بر کلیت داستان داشته باشند. به همین دلیل هم می‌شود گفت، اگر زمان در داستان‌های نوع اول تا حدی مهم است، این‌جا این اهمیت هیچ می‌شود، یا دست‌کم به حداقلی غیرقابل‌اعتنا می‌رسد. روایت هم که به تبع ماجراها همین‌طور خواهد بود و قاعدتاً به شکلی اتفاقی شخصیت از ماجرای به ماجرای دیگر پرتاب می‌شود و احتمالاً همان را هم مبنای روایتش می‌کند و نه هیچ چیز دیگری (مثل یادآوری ذهن خودش، یا منطقی کردن ربط میان وقایع یا غیره) را.

## محاكمه و قصر

محاكمه و قصر کافکا (و بسیاری دیگر از داستان‌هایش) را هم به گمان من می‌شود از شمار همین داستان‌های جهان‌های کابوسی به حساب آورد. شاید وقایع این داستان‌ها و فضاسازی‌شان ترسناک به نظر نیاید، اما این‌که شخصیتی به دهکده‌یی برای مساحی

فرا خواننده و بعد بی دلیل کنار گذاشته شود و هیچ توضیحی هم از قصری که او را استخدام کرده به او داده نشود و حتا او نتواند وارد آن قصر شود، چیزی کم از کابوسی ترسناک ندارد؛ کابوسی که انگار شخصیت دیگر مدام در آن دست و پا می‌زند، اما هیچ‌گاه از آن خلاصی پیدا نمی‌کند. در محاکمه هم به‌نظرم بی‌توضیح بودن چنان دادگاهی و بی‌منطق بودنش کم از کابوس ندارد. اتفاقاً رفتار به‌ظاهر عاقلانه و منطقی شخصیت هر دو داستان بهترین ملاک است برای نمایش بی‌منطقی و کابوسی بودن آن قصر و آن محاکمه. اگر رفتار این دو شخصیت هم بی‌منطق یا غیرعقلایی بود، طبعاً آن جهان‌های بی‌منطق به‌قدر کافی به تماشا گذاشته نمی‌شدند. البته ممکن است در نظر ما کار این دو شخصیت غیرمنطقی بیاید، چون مقابل پدیده‌هایی بی‌منطق قرار گرفته‌اند، اما ضمناً باید توجه کرد که آن‌ها رفتاری به‌شدت منطقی (یا به‌ظاهر عاقلانه) دارند و اگر در آن قصر و دادگاه اندکی منطق وجود می‌داشت، سرنوشت این دو شخصیت چنان نمی‌شد. یعنی فقط از ذهن ما، که احتمالاً فکر می‌کنیم باید مقابل دستگاه‌های بی‌منطق مثل خودشان رفتار کرد، رفتار این دو شخصیت ممکن است غیرعاقلانه به‌نظر بیاید، وگرنه این هر دو به‌درستی با منطقی رفتار کردن‌شان شدت بی‌منطقی، یا درواقع کابوسی بودن آن جهان‌ها را، به تماشا می‌گذارند.

### هاروکی موراکامی

موراکامی در چند سال اخیر همان‌قدر در ایران مشهور شده، که کمی پیش‌تر در جهان هم بود. کتاب‌هاش به‌سرعت ترجمه و گاهی با چند ترجمه روانه‌ی کتاب‌فروشی‌های ایران شده‌اند. همه‌ی این‌ها طبعاً به دلیل استقبال از آثار او در ایران است. به جهان کاری ندارم، اما به گمان من در ایران به داستان‌های کابوسی موراکامی هم به دلیل همان فضا‌های کابوسی توجه شده است. یعنی به همان دلیلی که بوف کور و ملکوت و مانند این‌ها هنوز به‌شدت در ایران به‌شان توجه می‌شود، به داستان‌های موراکامی هم توجهی فراوان شده است، که البته به‌جز نکته‌ی اساسی کابوسی بودن، به‌نظرم

قصه‌گویی روان و ساده و سرراست او هم در این جهت بی‌تأثیر نبوده است. این جا البته به‌جز کابوسی بودن، من به جنبه‌های دیگر آن کاری ندارم. همچنین نمی‌خواهم با ذکر جزئیات داستان‌هاش بر طول این مقاله بیفزایم، تا مگر کابوسی بودن آن‌ها را اثبات، یا جهان کابوس‌هاش را از دیگران متمایز کنم. این جا فقط به کلیاتی اکتفا می‌کنم و گمان می‌کنم با توضیحاتی که تاکنون درباره‌ی داستان‌های کابوسی داده‌ام، قراردادن داستان‌های او در این نوع قابل فهم و توضیح خواهد بود. این جا فقط به نوع داستان‌های کابوسی او اشاره‌ی می‌کنم.

اغلب داستان‌های کوتاه موراگامی (آن‌ها که من از او در دو مجموعه‌ی در ایران منتشر شده‌اش خوانده‌ام) یک شخصیت کانونی دارند که ما را با وقایع یا شخصیت‌ها و رفتارهای غریب و غیرقابل فهم‌شان مواجه می‌کنند و در نهایت هم همان‌طور که شخصیت کانونی (که معمولاً راوی اول شخص هم هست) نمی‌تواند اتفاقات و رفتارهای غریب خودش یا اطرافیانش را توضیح بدهد، ما هم با همان غریبی‌ها و ناهمی‌ها داستان را به آخر می‌رسانیم. اما در رمان کافکا در ساحل داستان به شیوه‌ی دانای کل و از دیدگاه‌های مختلفی دنبال می‌شود. وقایع رمان بسیار غریب‌اند و حتا شبیه به جادو به نظر می‌رسند، یا حتا شبیه به قصه‌های پریان. با این فرق که همه‌گی ترسناک‌اند و ما با فانتزی‌هایی شاد و سرخوش طرف نیستیم. از این جهت رمان کافکا در ساحل به نظر شبیه ملکوت می‌آید که شخصیت کانونی ندارد، اما در واقع دقیقاً چنین نیست. شخصیت‌های کافکا در ساحل (آن‌ها که داستان از چشم‌شان دنبال می‌شود) همه‌گی متعارف‌اند و همان کار مواجه‌شدن ذهن متعارف با جهان کابوسی را انجام می‌دهند. بنابراین همان شگفت‌زده‌گی ما را در مقابل آن وقایع غریب و ترسناک داستان پیدا می‌کنند. به این معنا، از نوع اول نیستند و از نوع دوم‌اند و ما را با کابوس‌ها و شگفتی‌های ترسناک این جهان مواجه می‌کنند. این داستان‌ها، چنان که درباره‌ی بوف کور و ملکوت هم گفتم، داستان‌های جذابی هستند و غرایب‌شان می‌تواند تا مدت‌ها ما را هم سرگرم کند و هم به فکر بیندازد.

## حرف آخر

همه‌ی ما ممکن است گاهی به خاطر شرایط روحی یا فیزیکی مان دچار کابوس شویم، یا در چنان موقعیت‌های غریبی قرار بگیریم که تفاوتی با کابوس ندارد. داستان‌هایی هستند که همین‌ها را دست‌مایه می‌کنند و ما را با این کابوس‌ها آشنا می‌کنند تا مگر در عرصه‌ی داستان قادر به فهم و احیاناً تحلیل این کابوس‌ها باشیم. این داستان‌ها منابعی هستند دیرپاب و سخت‌خوان و به‌ظاهر دور از واقعیت متعارف زنده‌گی ما، اما دیده‌ایم (دست‌کم در نتیجه‌ی تحلیل‌های منتقدان) که فقط شکل اغراق‌شده‌ی زنده‌گی ما هستند، که می‌توانیم همان‌ها را در گوشه‌هایی از زنده‌گی خودمان، یا جوامع نزدیک به خودمان، پیدا کنیم و در پرتو این داستان‌ها زنده‌گی مان را بهتر بشناسیم. پس داستان‌های کابوسی هم مانند کابوس‌ها مان، می‌توانند بخشی از زنده‌گی مان باشند و فقط باید بهتر خوانده و درک شوند. به گمان من اولین قدم هم در درک چنین داستان‌هایی تمایز گذاشتن میان این دو نوع داستانی بود که سعی کردم تا حد امکان توضیح‌شان بدهم.

اما چه کابوس‌ها از آن ذهن‌ها مان باشند و چه متعلق به جهان عینی و موقعیت‌ها مان، باید بتوانند ربطی میان ما و واقعیت متعارف مان برقرار کنند و پاره‌های کابوسی زنده‌گی مان را نشان بدهند. در این صورت است که نه فقط وقایع متعارف زنده‌گی، که کابوس‌ها مان را هم بهتر خواهیم شناخت و بیشتر باهاشان کنار خواهیم آمد و در نهایت، خودمان را و آن‌چه را که هستیم، بهتر درک خواهیم کرد.