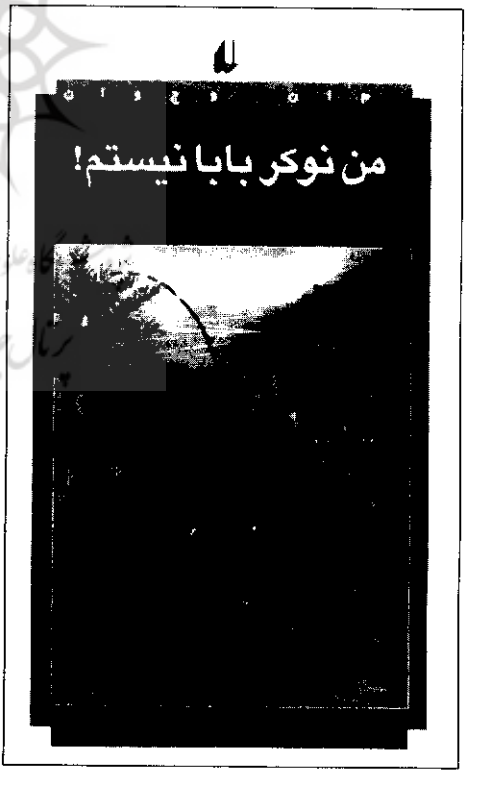
معلق میان شاعر بالقوه و داستان‌نویس بالفعل

مروری انتقادی بر آثار اکبرپور

زری نعیمی



در این نقد، آن‌چه از اهمیت برخوردار است، نه محتوای نوشتار که زاویه دید و نظرگاه منتقد است که باید در نظر گرفته شود. یک زاویه دید این است که آثار این نویسنده را در متن واقعاً موجود ادبیات کودک و نوجوان ایران بگذاریم و نگاهش کنیم. در این نوع نظرگاه، آثار اکبرپور یک پدیده است. زاویه دیگر، گذاشتن آثار اکبرپور است در متنی بزرگ، به نام ادبیات داستانی در شکل مطلوب آن. در این صورت، به نتیجه‌ای کاملاً متناقض می‌رسیم. هر دو زاویه دید هم می‌تواند از یک منتقد باشد، اما نظرگاه این نوشتار، متکی بر زاویه دید دوم است؛ یعنی بررسی آسیب‌شناسانه متن موجودی به نام اکبرپور و داستان‌هایش، در متنی بزرگ به نام ادبیات داستانی مدرن.

اکنون بنا به روش پیش‌گفته، جنبه‌های مثبت و منفی آثار این نویسنده را مورد بررسی انتقادی قرار می‌دهیم:

۱ـ توجه برانگیز است. ساده و بی‌اعتنا نمی‌شود سر انداخت پایین و از آن عبور کرد. نمی‌شود به راحتی نادیده‌اش گرفت. اسمش که بیاید پای نوشته‌ای مکتوب به شکل کتاب، مثل آهن‌ربایی ذهن را به خود می‌کشاند. التزام ذهنی و عملی ایجاد می‌کند تا آثارش را بخوانی. این ماجرای داستانی یا شاعرانه مابین دو متن، خواننده و اثر، در این‌جا که من باشم، «با قطار آن شب» شکل گرفت در سال ۱۳۷۸ و امروز که در پایان سال ۱۳۸۴ هستیم، این ماجرا هنوز ادامه دارد و به

● اکبرپور نویسنده‌ای غیرمتعارف نیست، اما متفاوت است. این دو کلمه شاید در ظاهر مشابه باشند و گاه به جای هم و در یک معنا به کار روند، ولی دو جایگاه معنایی جدا از هم دارند. غیرمتعارف، سطحی فرارونده‌تر از متفاوت دارد

نقطه پایانی خود نرسیده است. حالا رسیده‌ایم به دو اثر آخر اکبرپور، یعنی «من نوکر بابا نیستم» و «شب به خیر فرمانده». به آخرین اثر او هم نمی‌شود گفت شب به خیر و لحاف را کشید روی ذهن و پرونده این نویسنده را بست و نمی‌توان از کنار آثارش که احتمالاً بعدها انتشار خواهد یافت، باز هم بی‌تفاوت گذشت و نادیده‌اش گرفت. روی این کلمه تأکید مؤکد دارم. با تمام عیب‌ها و نقص‌هایی که می‌توانم به عنوان یک منتقد و در یک فهرست عریض و طویل ردیف کنم، نمی‌توانم «نادیده»اش بگیرم. این شاید خودش تناقص دیریاب و دشواری باشد که به این مسئله هم اعتراف کنم که در عین حال، در هیچ کدام از متن‌های احمد اکبرپور، به مقوله «لذت خواندن» دست پیدا نکرده‌ام.

۲ـ ایجاد انتظار می‌کند. احتمالاً این حالت نیز تداوم همان حالت اول است. با دو اثر آخر او، «من نوکر بابا نیستم» و پس از آن «شب به خیر فرمانده»، نگارنده به عنوان یک منتقد، منتظر کارهای بعدی او هستم: چنان که بعد از «قطار آن شب»، منتظر کار بعدی او بودم. او با هر کتابش، یعنی با پایان هر اثرش، نوعی تعلیق پدید می‌آورد که منتظر باشی تا ببینی حرکت بعدی او چه خواهد بود. حرکت بعدی او قابل پیش‌بینی نیست و همین سبب می‌شود که حالتی مشابه تعلیق و انتظار را در ذهن و عین شکل ببخشد.

۳ـ متفاوت است. اکبرپور نویسنده‌ای غیرمتعارف نیست، اما متفاوت است. این دو کلمه شاید در ظاهر مشابه باشند و گاه به جای هم و در یک معنا به کار روند، ولی دو جایگاه معنایی جدا از هم دارند. غیرمتعارف، سطحی فرارونده‌تر از متفاوت دارد. غیرمتعارف از لحاظ مفهومی نزدیک می‌شود به بدعت‌گذار که هنوز در عرصه ادبیات کودک و نوجوان ایران، «جریانی» را نمی‌توان با این ویژگی نام برد. البته «تک اثر»هایی یافت می‌شود که من نیز به سهم خود به معرفی یا نقد و بررسی آن‌ها پرداخته‌ام و خواهم پرداخت، اما از نویسندگان مستقل و منتقد و متفکر و مدرن و «جریان‌ساز»، هم‌چنان خبری نیست. متأسفانه، از تکرار این ترجیع‌بند دائمی (و شاید هم ملال‌آور) ناچارم که تنها نویسنده یا شاعر غیرمتعارفی که در ایران شناخته شده هم باشد، **سیلور استاین** است

که ادبیاتش از هر لحاظ که بسنجیم ـ از لحاظ جنس و نوع و ذات و جوهر و عرض و شکل و شمایل... ـ ناهنجار و ناهم‌جنس با هم‌جنسان ادبی خود است. او از همه جنبه‌ها نامتعارف است؛ از لحاظ تفکر و شیوه اندیشیدن، از جنبه زاویه دید و نظرگاه او به متن و مخاطب، از بعد زبان و ادبیات... اما اکبرپور مثلاً در عین متفاوت بودن، غیرمتعارف نیست و در چارچوب همین کلیشه‌های گفتمان‌های مسلط ادبی قدم می‌زند. هر چند می‌کوشد که در میان آثار متعارف هم عصر خویش، ویژگی سبکی خود را حفظ کند و امضای مشخص خود را داشته باشد. احتمالاً یکی از جنبه‌های توجه‌انگیز کارهای او، همین شیوه متفاوتی است که در کارهایش پیش گرفته است؛ تفاوت‌گرایی در عرصه‌ای که در بر پاشنه مشابه‌گرایی و گرته‌برداری می‌چرخد و کسی را حوصله اندیشیدن به راهکارهای متفاوت نیست. در چنین هنگامه همگانیِ پذیرفته شده‌ای، اکبرپور در هر اثرش به یک رفرم محافظه‌کارانه تازه می‌اندیشد.

مهم‌ترین تجربه نوآورانه او، در داستان «تاجی از زیباترین حروف» دیده می‌شود. در این اثر، نویسنده تمام توجه خود را از دنیای عینی مخاطبش، به دنیای ذهنی او معطوف ساخته است؛ دنیایی برساخته و سیال در کلمات و حروف. نویسنده محتوای ذهنی خود را در ساخت یک کتاب شکل‌بندی می‌کند و حتی مخاطب خود را که پسرک باشد ـ پسرکی که کتاب را خریده و در حال خواندن است ـ به دنیای متن فرا می‌خواند و او با کمک نویسنده و همراهی قهرمان کتاب، به درون متن کشیده می‌شود و خودش می‌شود یکی از شخصیت‌های کتاب. داستان دنیای گوشه و کنار دفترم، در ظاهر فضایی رئال و روستایی دارد با شخصیت‌هایی واقعی، اما همه چیز در جریان سیال ذهن می‌گذرد؛ در ذهن شخصیت اصلی که راوی داستان هم است و در ذهن عمه مهوان. این دنیای ذهنی منتزع شده از جهان واقعی را شعرِ آغار فصل نشان می‌دهد: «وقتی هوای نوشتن می‌کنم / از میان رؤیاها می‌آیی / خیس خیس.» به جمله‌ها نگاهی بیندازیم:

«خودم را دیدم که توی نامه نشسته‌ام و از دریاها می‌گذرم. عمه مهوان پرواز می‌کرد. شکل پرنده‌ای که در نقاشی‌ها، نامه‌ای به دهانش گرفته باشد. می‌خواستم قاب عکس را بگذارم سر جای خودش. تاقچه نبود، رفته بود توی آسمان و تیرهای سقف آن قدر دور شده بودند که نمی‌توانستم شماره‌شان کنم.»

دنیای گوشه و کنار دفترم، ص ۶۰

«ناگهان عمه مهوان چرخید و تیرهای سقف آمدند طرف ما و ما رفتیم طرف سقف. نوشته‌ها شکل مورچه‌های بعد از باران، پیچ و تاب می‌خوردند.»

همان، ص ۵۸

این‌ها فقط گزینه‌هایی کوتاه است از فصل اول که دنیای ذهن، در شکلی از دنیای رئال درهم می‌پیچید، اما آن‌چه افسار داستان را در تمام لحظه‌ها در دست دارد و به هر سو می‌چرخاند، همین دنیای افسار گسیخته ذهن است که به هر سو می‌چرخد و بالا و پایین می‌رود و دچار سرگیجه می‌شود. این روند تفاوت‌گرایی، در قطار آن شب، شکل دیگری به خود می‌گیرد. نویسنده از مفاهیم ذهنی فاصله می‌گیرد و تفاوت را در شکل قصه‌اش به اجرا در می‌آورد و از قطار آن شب، کتابی ویژه و در خور توجه پدید می‌آورد و باز در رمان «وقتی ناراحت باشیم، جاده‌ها تمام نمی‌شوند»، کاملاً از دنیای عینی می‌بُرد و به دنیایی مجرد و ذهنی و سرشار از شعر قدم می‌گذارد.

۴ـ تجربه‌گراست. اکبرپور در هر اثرش، تکنیک تازه‌ای را به بازی می‌گیرد. یکی از سبب‌های توجه‌برانگیزی و تعلیق‌گونگی آثارش، همین رفرم‌های جدید اوست در هر کارش. با در کنار هم گذاشتن آثار اکبرپور (آثار کودک و نوجوان و جوان او)، می‌توان به این برداشت رسید که او خودش را تکرار نمی‌کند. اگر نویسنده پس از قطار آن شب، به ورطه تکرار خودش می‌غلتید، با در نظر گرفتن این‌که اثرش جایزه کتاب سال را هم ربوده بود، دیگر منتظر کارهای بعدی او نبودیم. اما او پس از قطار آن شب، تجربه تازه‌ای انجام می‌دهد که کاملاً متفاوت با قطار آن شب است. شاید شباهت‌هایی در نوع نگرش و دغدغه‌های ذهنی با اولین اثر، یعنی «دنیای گوشه و کنار دفترم» داشته باشد، اما تکرار آن نیست و گونه‌ای دیگر از توانمندی‌های نویسنده را در عرصه ادبیات تجسم می‌بخشد. این تجربه تازه، هم نوشتن یک رمان برای «جوانان» است و هم شیوه نوشتاری آن‌که قصه آن ماجرایی است در مورد شعر و شاعری. حتی عنوان کتاب «وقتی ناراحت باشیم، جاده‌ها تمام نمی‌شوند»، خودش یک «هایکو»ی زیباست و بیش‌تر متناسب با یک کتاب شعر است و نه یک رمان. محتوای کتاب هم بیش از آن‌که رمان باشد، یک شعر طولانی است که به صورت منثور تکثیر شده. این خط تجربه‌گرایی اکبرپور، کشیده می‌شود تا رمان اخیر نوجوان او، یعنی «من نوکر بابا نیستم» که نسبت به آثار پیشینی نویسنده، باز یک حرکت تازه است؛ هم از لحاظ محتویات ذهنی و هم از لحاظ شکل‌بندی. گویی نویسنده به عمد خودش را از خودش و دغدغه‌هایش کنده است تا عرصه ناآموزده نوینی را به تجربه در آورد. او در آخرین کارش «شب به خیر مانده»، قلمش را در حیطه معلولیت به کار می‌گیرد. تأکید بر گام‌های تازه اکبرپور و تجربه‌گرایی ویژه او، به منزله تأیید موفقیت قطعی او در برداشتن این گام‌ها نیست، اما این نکته بسیار مثبت را در سیر ادبی‌اش در بردارد که گام‌های تازه او، باعث شده تا حداقل خودش را تکرار نکند و دچار سری‌دوزی‌های مبتذل و شبه‌ادبی رایج نگردد.

۵ـ عقب‌مانده نیست. چون از دانش داستانی خوب و مناسبی برخوردار است. اکبرپور در زمان خودش زندگی می‌کند و در حد و اندازه خودش، با ادبیات معاصر حشر و نشر دارد. او با شگردها و تکنیک‌های جدید و تئوری‌های ادبی ملاقات کرده، با آن‌ها درگیر است و دغدغه کاربردی کردن آن‌ها را در داستان‌هایش دارد. اکبرپور در ماقبل تاریخ ادبیات زندگی نمی‌کند. آثار او هم چون دال‌هایی هستند که بر مدلول آشنایی او با ادبیات معاصر دلالت می‌کنند. هر چند نمی‌توان دال‌هایی را جست‌وجو و یا ردگیری کرد که نشانگر آشنایی او با ادبیات کهن نیز باشد (خلاف کسانی که اکبرپور آثارش را به آن‌ها تقدیم می‌کند، مثل ابوتراب خسروی). البته روی واژه «آشنایی» تأکید دارم و نه «احاطه» در هر دو مدلول. یکی از سبب‌های آشنایی اکبرپور با ادبیات معاصر در همان اندازه‌های نسبی، ارتباط وی با نویسنده‌های ادبیات داستانی مدرن و شعر و فرهنگ روشنفکری بزرگسالان است. او اولین اثرش را بنابر تاریخ ذکر شده در آثارش، با کار بزرگسال، آن هم در زمینه شعر آغاز کرده است: مردمان عصر پنج‌شنبه (۱۳۷۲). حشر و نشر با ادبیات بزرگسال، به گونه ذهنی و مکتوب و عینی در معاشرت‌های هنری ـ ادبی، این فرصت و موقعیت را به او داده است تا خود را از عقب‌ماندگی تاریخی تا حدی

مصون نگه دارد. البته این مصونیت، در صورتی تداوم خواهد داشت که از سطح تکنیک، به ذهن و اعماق تفکر انتقادی مدرن حرکت و نفوذ کند و از مرحله آشناییِ صوری، به اشراف و احاطه وسیع بر فرهنگ معاصر و کهن برسد.

۶ـ بازیگوش است. البته بازیگوشی‌هایش کودکانه و حتی نوجوانانه نیست. بازیگوشی‌های اکبرپور، بیش‌تر از جنس «جدی» شعر و شاعرانگی است؛ نه از نوع بازی‌های سرخوشانه و شوخ‌طبعانه‌ای که **سیلور استاین** در آثارش به راه انداخته است. او بیش‌تر با واژه‌ها و حروف بازی می‌کند؛ دغدغه‌ای که بیش‌تر شاعرانه است. اغلب آثار اکبرپور، از جمله رمان امپراتور کلمات (هم در شکل اولیه خود که تاجی از زیباترین حروف بود و هم در بازنویسی و تغییر و تحول آن پس از چند سال) و هم رمان جوانان او (وقتی ناراحت باشیم، جاده‌ها تمام نمی‌شوند)، از یک ذهنیت غنی و قوی و عمیق شاعرانه حکایت دارند. این ذهنیت سرشار شاعرانه، شکل مناسب خود را پیدا نکرده است و در حالت تعلیق میان آزادیِ شعر و ضرورتِ داستان دست و پا می‌زند. برای همین است که این دو اثر، به گونه اخص، نه شعر شده‌اند و نه داستان. ماهیت شاعرانه دارند، اما وجود شاعرانه پیدا نکرده‌اند. در پارادوکس سرشت و سرنوشت هنری اکبرپور، جدالی نابرابر میان شعریتی نیرومند و متعالی و داستانیتی کم توان و متوسط جریان دارد که شکوفاییِ خلاق او را به مخاطره افکنده است. نگاه کنید:

«جهان تمام زورش را در نور قرمزی ریخته بود و زمان را متوقف کرده بود، البته برای بردا و گیسوانِ خورشیدی پشت ازدحام و تردد ماشین‌ها به یغما می‌رفت.»

وقتی ناراحت باشیم...، ص ۵۸

«لعنت به قصه‌ها، لعنت به قصه‌هایی که مرگ در آن‌ها جاری است. بارا مرده است و هم اکنون مرگ به شکل سموم ارغوانی در تمام رگ‌ها و مویرگ‌هایش جاری است. مرگ چرا، برگ چرا، جای قدم‌های مرگ چرا... و من چرا زنده‌ام؟... درود بر بارا. بارا به استقبال مرگ رفت تا واژه‌های ایثار مثل پرنده‌های دیوانه در آسمان خیالم اوج بگیرند. نمی‌دانم شاید مرگ چیز مهمی نباشد، ولی تنهایی وحشتناک است. مرگ برای لحظه‌ای می‌آید و کاسه چشمان آدمی را پر از سیاهی می‌کند، اما تنهایی...»

وقتی ناراحت باشیم...، ص ۶۷

این نوع نثر که در جای جای کتاب، همراه تخیلی بر ساخته از دغدغه‌های شعری جا خوش

کرده، نه می‌گذارد متن به هویت شعری برسد و نه ماهیت داستانی به خود بگیرد و سرانجام، آن را تبدیل می‌کند به «قطعه ادبی» بلند منثوری که نه شعر است و نه داستان.

«همه لرزش دست و دلم از آن بود / که عشق / پناهی گردد / پروازی نه!»

به گمان من احمد اکبرپور، «یک شاعر بالقوه بزرگ» است که در اکنونِ بالفعلِ خویش و به عشق داستان، به قصه‌نویسی متوسط و نسبتاً خوب

تقلیل یافته است. این نتیجه‌گیری من، نه از سر رضایت خاطر که همراه است با درد و دریغ و حسرت و تأسف.

۷ـ شاعر است. نظرگاه اکبرپور منفی‌ترین رویکرد او به داستان است؛ چون او از منظر شعر به سمت داستان خیز برمی‌دارد. ذهنیت یا تفکر اکبرپور اصلاً داستانی نیست و تماماً شاعرانه است. آثار او نه داستان هستند و نه رمان، بلکه شعرگونه‌های بلند منثورند. شعرگونه‌هایی سرشار از توصیف‌های ادیبانه و فاخر و شاعرانه که گاه

● مهم‌ترین تجربه نوآورانه او، در داستان «تاجی از زیباترین حروف» دیده می‌شود. در این اثر، نویسنده تمام توجه خود را از دنیای عینی مخاطبش، به دنیای ذهنی او معطوف ساخته است؛ دنیایی برساخته و سیال در کلمات و حروف

متن را به حالت انشایی نزدیک می‌کنند و گاه آن را به قطعات ادبی پر شکوه و زیبا مبدل می‌سازند و متن را دچار نوعی سرکشتگی می‌کنند و گم‌شدگی و بی‌هویتی. متن دیگر نه آن است و نه این. نه می‌توان متن را هم‌چون شعر تلقی کرد و توقعات آن نوع از ادبیات و هنر را از آن داشت و نه می‌توان آن را چونان داستان خواند. به دنبال این رویکرد نیستم تا ثابت کنم که در داستان نمی‌توان و نباید لحظه‌های خاص شاعرانه آفرید. هستند داستان‌نویسان توانمندی که در لحظه‌هایی از داستان، نثر و زبان‌شان به شعر پهلو می‌زند و از لحاظ زیبایی و آفرینش زبان مخصوص به خود، از شعر هم فراتر می‌روند یا به تخیل ناب می‌رسند، اما این حرکت در هویت داستانی صورت می‌گیرد. به عبارتی متن، اول و مقدم بر هر چیز داستان است و همه ارکان و عناصر داستان را در خود مجموع کرده و با کمال مطلوب رسانده است و در عین برخورداری کامل از شاخصه‌های داستانی، با شعر پهلو می‌زند و از آن فراتر می‌رود. هستند نویسندگانی که آن چنان به ذات و گوهر زبان در داستان اهمیت می‌دهند که می‌توانند داستان را در زبان ویژه‌ای که خلق می‌کنند، از ابزاریت زبان رها و روی خود آن زوم کنند. البته روشن است که در این‌جا منظورم از نویسندگان، نویسندگان «مشهور» به کودک و نوجوان نیستند. مقصود کسانی هم‌چون هوشنگ گلشیری است و بعد از آن نویسندگانی نظیر ابوتراب خسروی و شهریار مندنی‌پور (و دیگرانی از این طیف که تک و توک اثری هم برای کودک و نوجوان نوشته‌اند) که تمام هم و غم داستانی‌شان، کار روی زبان است با رویکردهای مخصوص به خود که هیچ شباهتی به هم ندارند. مثلاً مندنی‌پور این توانمندی را در رمان «هزار و یک سال» به خوبی نشان داده است. این توانایی در خدمت هویت داستانی است، نه تخریب آن. توجه خاص اکبرپور در بیش‌تر آثارش (از دنیای گوشه و کنار دفترم، تاجی از زیباترین حروف، قطار آن شب، امپراتوری کلمات و به خصوص در رمان وقتی ناراحت باشیم، جاده‌ها تمام نمی‌شوند) به زبان و نثر، در جهت بی‌هویتی متن حرکت می‌کند و اجازه نمی‌دهد نوشتار هویت داستانی خود را بیابد.

۸ـ بی‌ماجراست. مهم‌ترین عنصر داستان از ابتدایی‌ترین اشکال آن یعنی قصه و بعد رمانس،

تـا پـیشرفته‌ترین‌هایش داسـتان کـوتاه و بـلند و سرانجام رمان، بر بـنیاد مـاجرا اسـتوار است. بـه خصوص در ادبیات کودک و نوجوان که هـنوز بـه خاطر در نظر گرفتن مخاطب ویژه خود، بـه ایـن عنصر توجه خیلی بیش‌تری مـی‌شود تـا عـناصر دیگر داسـتان. آن‌چـه بـیش‌تر در آثـار داسـتانی نوجوان جلوه‌گری می‌کند، شکل‌گیری ماجراهای تو در توست و بقیه عناصر داسـتان، در لابـه‌لای ماجرا گنجانده می‌شوند. یکـی از قـدرت‌مندترین نـویسندگان در شکـل دادن بـه مـاجراهـای شگفت‌انگیز، **امیلی رودا**ست؛ به خصوص در رمان سـه جـلدی‌اش یـعنی رووِن‌هـا. قـدرت ایـجاد ماجراهای داستانی توسط این نویسنده، آن چنان خارق‌العاده و جذاب است کـه نـفس خـوانـنده از شدت هیجان بند می‌آید. او نمی‌گذارد این حالت اوج‌گیری در خواننده‌اش فروکش کـند. لایـه‌های ماجرایی داستان، حلقه‌حلقه ذهن خـوانـنده را در خود می‌گیرند و هر لحظه او را وارد فضایی غیرقابل پـیش‌بینی مـی‌سازند. **رودا** عـلاوه بـر ایـجاد ماجراهای عجیب، نفس‌بر و میخکوب‌کننده، آن‌ها را بر طرح و پیرنگی کاملاً دقـیق و حسـاب شـده پی‌ریزی می‌کند. کوچک‌ترین اتفاق داستانی کـه در فصلی رخ می‌دهد، در جـایی عـلتِ بـودنش را آشکار می‌سازد. شـخصیت‌پردازی **امـیلی رودا** در بطن ماجراها شکل می‌گیرد و بـه گـونه‌ای کـاملاً غیرمستقیم، شخصیت به تدریج و پنهانی در ذهن خواننده جای‌گیر می‌شود. **فیلیپ پولمن** نـیز بـنیاد داسـتاهایش را بـر مـاجرا و پـیرنگ آن اسـتوار مـی‌سازد. او در عـین بـه کـارگیری شـیوه‌ها و شگردهای مدرن، با نثر و زبانی پیچیده و عمیق‌تر از **رودا** می‌نویسد که متناسب بـا ذهـنیت و تـفکر پیچیده **پولمن** است و ترجمه آثارش را نیز به کاری دشوار مبدل ساخته است.

عنصر ماجرا در آثار اکبرپور، قـربانی ذهـنیت شاعرانه نویسنده، به سوژه‌ای محو و گم و کم‌رنگ تبدیل می‌شود. ماجرا در «قطار آن شب» از همان اول خودش را لو می‌دهد و آن قدر تکراری و روزمره است که نمی‌توان به آن لقب ماجرا داد. دخـتری بدون مادر که با دیدن یک زن جوان در قطار، او را در ذهنش جایگزین مادر می‌کند. آن‌چه این رمان را در خور تـوجه سـاخته، شکـل آن و اسـتفاده از شگردهای مدرن داستان است. در امپراتور کلمات

که بازنویسی شده تاجی از زیباترین حروف است، ماجرای اصلی پیدا کردن شاعر شعر نقشه جهان است که مخاطب و نیز شخصیت داستان با طرح نویسنده، می‌خواهند در متن یک کتاب او را پـیدا کنند. حتی در رمان نوجوان «من نوکر بابا نیستم» که می‌خواهد یک رمان کاملاً رئال باشد و تـمام روابط خود را با دنیای فانتزی و ذهنی پیش از خود ببرد و بنابراین در این رمان باید شاهد ماجراهای قوی و قدرتمند باشیم، می‌بینیم که نویسنده در این رمان هم ناتوانی‌اش را در آفرینش مـاجرا نشـان

می‌دهد. تمام ماجرایی که در داستان اتفاق می‌افتد، افتادن بسته اسکناس پدر است در چاه مستراح و مشکل در آوردن آن از چاه. شاید اگر این ماجرا به شکل یک داستان کوتاه طنز طرح‌ریزی می‌شد، یک داستان کوتاه خوب و قابل قبول از کار درمی‌آمد، اما در قالب یک داستان بلند یا فراتر از آن رمان نوجوان، خواننده را از ناتوانی نویسنده در خلق ماجرا دچار شگفتی می‌کند. این اثر رئال بیش‌تر از دیگر آثار دیگر اکبرپور، نشان می‌دهد که نویسنده قدرت خلق ماجرا را ندارد و اگر بازی‌های

زبانی خود را از اثرش حذف کند، چیز قابل توجهی از آن باقی نمی‌ماند. اکبرپور در رمان‌های امپراتور کلمات و قطار آن شب و رمان وقتی ناراحت باشیم... با رویکرد شاعرانه خود به زبان و توصیف ادبی و بازی‌های زبانی و به کارگیری شگردهای مدرن داستانی، کوشش کرده تا ضعف ذهنیت داستانی‌اش را کم‌رنگ کند و مخاطب خود را تحت تأثیر جادوی کلمات قرار دهد و او را با تاجی از زیباترین حروف و زیباترین و لطیف‌ترین توصیفات شاعرانه سحر کند، اما من نوکر بابا نیستم، مشت خالی نویسنده را از لحاظ ضعف در بنیادهای داستانی باز می‌کند. نگاه کنید به توصیف‌های شاعرانه نویسنده:

«سانی لباس بلندش را از ساق پاهایش بالاتر کشید و از چند سطر گذشت. گلبرگ‌های نیلوفر، شکوفه‌های سیب و ریش‌های بلند معلم پیرش، پرستوهایی که در آسمان پرواز می‌کردند و او تا این لحظه آن‌ها را ندیده بود، حالا از نزدیک می‌توانست لمس‌شان کند. دست دراز کرد و از میان سطرها پرستویی را گرفت. به نرمه‌های سینه‌اش دست کشید و دوباره آن را در آسمان آبی داستان پرواز داد.»

امپراتور کلمات، ص ۲۰

«و اشاره می‌کند به آن طرف حیاط، میان دو باغچه. بردا بی‌اختیار می‌رود. دنیا می‌چرخد. بردا می‌رود. دنیا، بردا، قبر را در آغوش می‌گیرد. پر از قبر می‌شود. قبر و آغوش هم‌چنان پر از همدیگرند.»

وقتی ناراحت هستیم...، ص ۸۹

«آفتاب هم آمد، اما موها آن قدر توان نداشتند که خورشید را به خیابان‌ها برگردانند. چشم‌ها هم لاجورد نبودند.»

سر شاخه‌ها باریکه راه‌های جنگل را پوشاندند. پلنگ در میان دریای سبز گم شد. بال‌هایش با هوا انس گرفته بود. حالا از دریای سبز هم گذاشته بود. وقتی به پایین نگاه کرد، همه جا خاکستری بود، دریای خاکستری. با خودش گفت: «آزادی سرگیجه می‌آورد.» نوکش در خلسه‌ای بی‌پایان باز و بسته می‌شد.»

همان، ص ۱۱۴

رمان وقتی ناراحت هستیم، با تمام شواهد متنی‌اش، دال محکمی است بر مدلول ذهنیت شاعرانه نویسنده. نویسنده تمام دغدغه‌اش شعر است و همه حواسش روی کلمات و انحنا و خمیدگی و برآمدگی‌های‌شان متمرکز است. شعری که در کوچه‌های داستان، خودش را گم کرده است. تخیل اکبرپور شاعرانه هست، اما

داستان‌پرداز نیست. برای همین، در توصیف‌های شاعرانه و خلق لحظه‌های سیال زبانی و بازی با واژگان توانمند است و خالق زیبایی‌های بکر و به تجربه درنیامده. اما تخیل او ابداً داستانی نیست و مهم‌ترین نشانه‌اش، ضعف او در خلق ماجراست. ممکن است گفته شود که ماجراها فانتزی است و منتزع شده از دنیای واقعیت، ولی چنین نیست. «عینکی برای اژدها»ی محمدی، یک رمان فانتزی است، اما آن‌چه این رمان خوشخوان و جذاب بر آن سوار شده است، توصیفات ادبی و شاعرانه نیست، خلق ماجرای فانتزی است از اول تا به آخر داستان؛ از لحظهٔ آشنایی دخترک با اژدها و کم‌سویی چشم او تا مراحل آمدن به شهر و تهیه عینک برای او. این ویژگی در داستان بلند «فانتزی شلغم و عقل» هم دیده می‌شود.

یکی از سبب‌هایی که آثار اکبرپور، با تمام زیبایی‌ها و نوآوری‌هایش، از توان ایجاد لذت در مخاطب محروم است، به همین نقص بازمی‌گردد. قدرت نویسنده در خلق ماجراهای تازه‌نفس و بکر و توانایی او در پی‌گیری آن در طول رمان، مخاطب را به لذت خواندن می‌رساند. در حالی که متن‌های شاعرانه اکبرپور، از جذابیت ماجرا تهی است. اگر نویسنده‌ای بخواهد روند ماجراها را تکرار کند و از دل هر حادثه به وضعیتی ناشناخته‌تر و غیرقابل پیش‌بینی و شگفت‌انگیز راه باز نکند، مخاطب سرخورده می‌شود. خواننده عادی آن را دنبال نمی‌کند و خواننده حرفه‌ای هم به زور تکلیف و سردرآوردن از متن آن را می‌خواند.

۹ـ شخصیت ندارد. کمبود مهم داستان‌های اکبرپور، عدم شخصیت‌پردازی است. اگر بپذیریم که ماجرا در کم‌رنگ‌ترین شکل خود، جریانی نیمه‌جان در آثار او دارد، این را نمی‌توانیم انکار کنیم که تقریباً در هیچ کدام از آثار وی، نمی‌توانیم با یک شخصیت داستانی آشنا بشویم. شخصیت در داستان این نویسنده، بیش‌تر ابزاری است در جهت پیشبرد ذهنیت شاعرانه. در شعر، نه به ماجرا نیاز داریم و نه شخصیت و همه چیز بر دوش زبان استوار می‌شود. در حالی که حتی از نظر آن‌هایی که زبان و نثر را جزء اصلی داستان برمی‌شمارند، تنها یکی از عناصر داستانی است که در جهت ساختن شخصیت‌ها و شخصیت‌پردازی‌ها به کار می‌رود. نوع نگاه به

● کمبود مهم داستان‌های اکبرپور، عدم شخصیت‌پردازی است. اگر بپذیریم که ماجرا در کم‌رنگ‌ترین شکل خود، جریانی نیمه‌جان در آثار او دارد، این را نمی‌توانیم انکار کنیم که تقریباً در هیچ کدام از آثار وی، نمی‌توانیم با یک شخصیت داستانی آشنا بشویم

شخصیت و روش پرداختن به آن در طول تکامل داستان، تغییر و تحول یافته و از سادگی به سمت پیچیدگی حرکت کرده و همراه با آن، شیوه شخصیت‌پردازی است که در رمان کلاسیک تماماً بر عهدهٔ دانای کل داستان بود و این راوی هر کجا لازم می‌دید، شخصاً اقدام می‌کرد. او اجزا و عناصر بیرونی شخصیت‌ها و حتی دنیای ذهنی آن‌ها را توصیف و تشریح می‌کرد. امروز این شیوه کاربرد کم‌تری دارد و هرچه نویسنده بتواند از طریق ساخت زبان، شخصیت داستانی‌اش را بپردازد،

موفق‌تر عمل کرده است تا جایی که گفته می‌شود:

«سخن گفتن شخصیت، گردنهٔ دشوار خلق شخصیت داستان است.»

کتاب ارواح شهرزاد، شهریار مندی‌پور، ص ۶۸

در آثار اکبرپور، حتی در قطار آن شب که جزو بهترین آثار اوست و داستانی رئال دارد، ما با شخصیت‌پردازی، حتی در ساده‌ترین اشکال آن روبه‌رو نمی‌شویم. در این داستان، شخصیت اصلی دخترکی ۵ ساله است که هیچ ویژگی خاصی ندارد. او یک تیپ کلی از بچه‌هاست و نه شخصیت یک

● اکبرپور در هر اثرش، تکنیک تازه‌ای را به بازی می‌گیرد. یکی از سبب‌های توجه‌برانگیزی و تعلیق‌گونگی آثارش، همین رفرم‌های جدید اوست در هر کارش

بچه ۵ ساله. باقی آدم‌های داستان، از مادربزرگ گرفته تا پدر و معلم، ابزاری هستند در جهت پیشبرد شگردهایی که اکبرپور قصد نشان دادن آن‌ها را دارد. شگردها و تکنیک‌های داستان، اکبرپور را بیش‌تر از هر چیزی شیفته و فریفته خود کرده است و او نیازی به شخصیت‌پردازی نمی‌بیند. آن‌جایی که نویسنده دو نقطه می‌گذارد و بعد فرصت می‌دهد تا مخاطب و شخصیت، بدون حضور نویسنده، در برابر هم قرار بگیرند و تمام دشواری خلق شخصیت به عهده زبان گذاشته می‌شود. دانای کل محدود یا نامحدود هم کاری نمی‌کند و فقط به طرح احساسات کلی مثل گرم شدن دست، عرق کردن کف دست، منتظر زنگ تلفن بودن، قهر کردن و... می‌پردازد. برای همین، تنها چیزی که بعد از خواندن آثار اکبرپور ته ذهن می‌ماند، بازی‌های اوست با واژه‌ها، دغدغه و حساسیت‌های افراطی اوست نسبت به شعر و شاعران.

کلاسیک‌ترین داستان‌نویس معاصر کودک و نوجوان ایران، یعنی صمد بهرنگی، به خوبی توانسته شخصیت‌های داستانی ویژه‌ای خلق کند؛ شخصیت‌هایی محکم و برجسته و ماندگار هم‌چون اولدوز، ننه کلاغه، عروسک سخنگو، ماهی سیاه کوچولو... درست است که او جهان را از منظری خاص و ایدئولوژیک می‌دید (و کدام نویسنده‌ای را در جهان سراغ داریم که از منظری خاص و به هر حال به نوعی ایدئولوژیک، جهان را به تماشا ننشیند؟) و شخصیت‌هایش هم کمابیش از این دیدگاه تأثیر پذیرفته‌اند، اما با همین دغدغه‌های انقلابی، او توانسته شخصیت‌های اثرگذار و متنوعی خلق کند. شخصیت اولدوز او، شخصیت یک بچه است از نمایی کاملاً نزدیک و ملموس و همراه او عروسکش، ننه کلاغه و دیگران که هیچ کدام مثل هم نیستند. حتی در کتاب ماهی سیاه کوچولو، به شکلی مانیفست‌وار، ذهنیت و تفکر داستانی صمد بهرنگی تبیین شده است. وی توانسته تمام شخصیت یک انقلابی چپ‌گرای مدرن را در نماد یک ماهی کوچولو بازسازی کند. نیت خیر یا شر او این بوده که در داستانش از ماهی سیاه کوچولو، یک شخصیت الگویی بسازد و از عهده این کار هم برآمده است. می‌توانیم با بنیادهای اندیشگی و نظرگاه‌های ایدئولوژیک او موافق یا مخالف باشیم یا شیوهٔ شخصیت‌پردازی الگویی و آرمان‌گرای او را نپذیریم، اما مهم توانایی هنری او در شخصیت‌پردازی داستانی است که

منصفانه باید اعتراف کرد از پسِ این مهم برآمده. در داستان‌های فانتزی نخودی نیز محمدهادی محمدی توانسته یک شخصیت با ابعاد تخیلی خلق کند؛ شخصیتی که تمام ویژگی‌هایی مخصوص به این ژانر را داراست. اما اکبرپور در رئالیستی‌ترین داستان خود «من نوکر بابا نیستم» هم از این پس این مهم برنیامده است. داوود شخصیت اصلی داستان که بیش‌ترین قسمت‌های داستان را هم روایت کرده است، جز یک شکل کلی و مبهم از خود نمی‌تواند بسازد؛ شکل کلی‌ای که در همین جملهٔ «من نوکر بابا نیستم» ریخته شده و در همین حد باقی می‌ماند. مهم‌ترین عنصری که می‌توانست این شخصیت را بسازد، زبان راوی بود.

داستان به نه فصل تقسیم شده که ۶ فصل از این نه فصل را داوود روایت می‌کند. فصل چهارم را پدر داوود، فصل ششم را یونس برادر داوود و هشتم را ساره، خواهر داوود (که لال بوده و در اثر حادثه‌ای زبان باز می‌کند) روایت می‌کنند. اما زبان و لحن روایت در هر نه فصل کتاب، یک شکل و یک‌نواخت و یک‌جور ساخته و پرداخته می‌شود. جمله‌ها، تکیه کلام‌ها، ساخت نحوی و دستوری جمله‌ها، از ریزترین عنصر آن تا کلی‌ترینش همه یک‌جور هستند و به یک شیوه ادا می‌شوند. همهٔ این نشانه‌ها دلالت می‌کنند بر بی‌توجهی نویسنده به زبان، به عنوان گوهر اصلی شخصیت‌پردازی. اگر بخواهم در این موضوع و در مقایسه با اکبرپور، مثال موفقی به دست دهم، می‌توانم گفت که نمونه کامل و به اجرا درآمده این نحوه شخصیت‌پردازی که دشوارترین شیوه هم هست، در رمان «فرشته با بوی پرتقال» بنی‌عامری به اجرا درآمده است. حضور نویسنده و دخالت او به صفر می‌رسد و حتی راوی اول شخص داستان هم این نقش را بر عهده نمی‌گیرد تا نویسنده در پشت او پنهان شود. طریق دیگری که داستان‌نویس شخصیت‌پردازی می‌کند، نه از راه ساختن زبان و ذهن آدم‌ها که در بطن ماجراها و اوج و فرود و پیچش و چرخش ماجراهاست که شخصیت‌ها را شکل می‌بخشد. این شیوه در داستان‌های کودک و نوجوان، بیش‌تر باب شده است؛ چون مخاطب راحت‌تر با آن ارتباط برقرار می‌کند و خوانش آن بسیار راحت‌تر از خواندن داستانی است که بار ماجرایی آن به صفر

می‌رسد و شخصیت جای ماجرا را می‌گیرد. بهترین مثال برای این نوع دوم از شخصیت‌پردازی، رمان‌های پرمخاطب **امیلی روداست**؛ به خصوص مجموعه روون‌های او و بعد از او **فیلیپ پولمن**. در میان نویسندگان ایرانی، تنها می‌توانم از «شبی که جرواسک نخواند» جمشید خانیان نام ببرم.

اکبرپور در داستان کوتاه شب به خیر فرمانده، تا حدی توانسته از آن کلی‌نگری شاعرانه بیرون

بـــیاید و شـــخصیت یک مـــعلول را از طـــریق بازی‌هایش بسازد. بـه گـمانم بـهترین کـار او در شخصیت‌پردازی، هـمین شب بـه خـیر فـرمانده باشد که تا حد زیادی توانسته به زبان و ذهن راوی خود نزدیک شود و جهان ذهنی او را از طریق بازی او به تصویر کشد؛ در بـازی‌ای کـه هـمه اشـیای پیرامون او (اسباب‌بازی‌های جنگی) صامت‌اند و او خود نقش آن‌ها را به عهده می‌گیرد:

«تو که زشت هستی، برو آن‌طرف. تو فرمانده دشمن هستی. من با همین تفنگ تو را می‌کشم. برو پشت صندلی. سه تا سرباز برای تو، سه تا هم برای من. شما بروید آن طرف اتاق، زود باشید ترسوها.»

● عنصر ماجرا در آثار اکبرپور، قربانی ذهنیت شاعرانه نویسنده، به سوژه‌ای محو و گم و کم‌رنگ تبدیل می‌شود. ماجرا در «قطار آن شب» از همان اول خودش را لو می‌دهد و آن قدر تکراری و روزمره است که نمی‌توان به آن لقب ماجرا داد

جریان داستان به گونه‌ای کاملاً طبیعی پیش می‌رود. ما از طریق جملاتی کوتاه که او می‌گوید، هم با فضای اتاق هم با آن‌چه در ذهنش می‌گذرد، به تدریج آشنا می‌شویم:

«وای چه‌قدر سیم خاردار زیاد است، حالا فهمیدم. این‌ها برای سربازهای دشمن خوب است که می‌ترسند.»

اما از میانه داستان، نویسنده طاقت نمی‌آورد و یکی از اشیای صامت را به حرف درمی‌آورد تا او که پسرکی معلول است، مثل راوی داستان، بقیه بار داستان را به دوش کشد. از همین‌جا، داستان افت می‌کند و شخصیت اصلی داستان که می‌توانست و داشت از طـریق دیـالوگ‌های خـودش شکـل می‌گرفت، به کنار می‌رود و داستان به سمت پیامی کـه مـی‌خواهـد بـدهد، خـیز بـرمی‌دارد. پـیام را می‌رساند، اما داستان را خراب می‌کند. پیام صلح و دوستی است میان دو دشمن که هر دو پای خود را در جنگ از دست داده‌اند. اما نویسنده بـه خـاطر پیام‌محوری داستان، داستان را قربانی می‌کند تـا هرچه زودتر پیام به اجرا گذاشته شود. او شخصیت داستانی خود را خراب می‌کند تا شخصیت ذهنی مورد نظرش را زودتر به صحنه داسـتان بـیاورد و نوجوان معلول دست از انتقام و جنگ بردارد و به صلح و عشق و دوسـتی بـرسد. مشکـل در پـیام نیست. نقص داستان، قربانی کردن داستان است به خاطر پیام. نویسنده داستان باید بیش و پیش از هر چیز، این را در نـظر بگـیرد کـه در وهـله اول، داستان‌نویس است. پس در هر شرایطی و به هر انگیزه‌ای و با هر پیامی، چه بد و چه خوب، اول و آخر باید داستان بـنویسد، بـعد هـر پـیامی را کـه می‌خواهد، در آن جاسازی کند. با وجود این، باید گفت که اکبرپور در آزمون تازه‌اش، شب به خـیر فرمانده، با این‌که کاری کاملاً سفارشی بـوده و از آغاز برای کودکان معلول نوشته شده، توانسته تـا حـدی از کـلی‌نگری شـاعرانـه، بـه جـزئی‌نگری داستانی نزدیک شود.

۱۰ـ جذاب نیست. چون فاقد تعلیق است، چه در فانتزی‌هایش و چه در ژانر رئال. تعلیق یکی از عناصر مهم داستان است که هرچه بتواند از حالت تصنعی فاصله بگیرد و به ذات داستان تبدیل شود، جذابیت و کشش داستان را به بالاترین حد ممکن می‌رساند. مهم‌ترین شـاخصه‌ای کـه در مـلاقات

میان آثار اکبرپور و مخاطب رخ می‌دهد، همین فقدان جذابیت و کشش است. کارهای فانتزی او زیبا هستند و گاه در زیبایی به لحظهٔ اوج می‌رسند، اما زیبایی فاقد جذابیت؛ زیبایی ملال‌آور و کسل‌کننده، زیبایی فاقد کشمکش و هیجان و تعلیق. عنصر تعلیق را می‌توان در تمام ارکان داستان به اجرا درآورد. در رمان نوجوان بیش‌ترین استفاده از تعلیق، تعلیق در ماجراست. اگر مخاطب بتواند پایان هر ماجرا را پیش‌بینی کند، به این معنی است که نویسنده در اجرای تعلیق موفق نشده است. تعلیق ماجرا، در اشتیاق خواننده به خواندن نقش اساسی دارد. مهم‌ترین آرزوی نویسندگان، از کلاسیک تا مدرن و پست‌مدرن، این است که خواننده داستان آن‌ها را به پایان ببرد و بی‌شک تعلیق، یکی از عمده‌ترین شگردها برای رسیدن به این خواسته است.

تعلیق جایگاهش فقط در ماجراهای داستان نیست. برخی نویسندگان تعلیق را در شخصیت‌های داستان خلق می‌کنند. گاه این تعلیق با ابهام شخصیت‌ها همذات می‌شود و تا پایان داستان از پرده بیرون نمی‌افتد و داستان در حالت تعلیق باقی می‌ماند. مثلاً در رمان فرشته با بوی پرتقال، تعلیق از آغاز تا پایان رمان را در برگرفته است؛ تعلیقی که کم‌تر در رمان نوجوان به کار گرفته می‌شود. برخی تعلیق را در زمان و مکان و اشیای داستان هم به کار می‌برند که این شیوه، به توانایی و ویژگی‌های نویسنده بازمی‌گردد.

۱۱ـ کلی‌گراست. داستان‌نویس، جزءنگر و ریزبین است. هرچه نویسنده بتواند در جزئیات زندگی دقیق‌تر شود، امکان کشف رازها و پنهانی‌ها و نادیده‌هایی که از نگاه‌های کلی‌نگر و روزمره‌نگر می‌گریزند، بیش‌تر می‌شود. ذهنیت داستانی، کاشف جزئیات لغزنده و گذراست. در شعر شاید نیازی به این جزئی‌نگری بیرونی نباشد، اما داستان کاملاً بر آن بنیان می‌شود؛ به خصوص جزئی‌نگری بیرونی و ریز شدن روی اجزای یک شخصیت، از کلماتی که به کار می‌برد تا حرکات، صدا، لحن، نگاه و حوادث و رخدادهایی که پیش می‌آید. یک داستان‌نویس به یک حادثه، چه بزرگ چه کوچک، به گونه کلی نمی‌اندیشد. روی اجزای پدیده‌ها دقیق می‌شود تا با ترسیم جزئیات، روح کلی زندگی و جهان را تجسم ببخشد. اکبرپور در من نوکر بابا نیستم، تا حدی به این جزءنگری نزدیک می‌شود، اما نمی‌تواند یک روایت ریزبینانه و جزءنگر از موضوع به دست دهد. او در شب به خیر فرمانده، بهتر و پخته‌تر عمل می‌کند (با دقت و تمرکز روی شخصیت معلول و اشیای اتاقش)، اما این حرکت خوب داستانی را تا آخر ادامه نمی‌دهد و آن را می‌شکند و در دام چاله پیام داستان می‌افتد. لازمه جزءنگری در داستان‌نویسی و اجرای آن در نوشتار، صبر، حوصله و وسواس است که تناقض ویرانگری دارد با شتاب‌زدگی و سهل‌الوصول پنداشتن این عمل شاق و دشوار داستانی. در آثار دیگر اکبرپور، تمامیت ذهنیت جزئی‌نگر داستانی، به کلی‌نگری‌های شتاب‌زده و شاعرانه و رمانتیک تبدیل می‌شود و نویسنده، شیفته توصیف‌های زیبا و ادبی، از جزئی‌نگری دشوار و طاقت‌فرسا بازمی‌ماند.

۱۲ـ کلاسیک است. آشنا بودن اکبرپور با شیوه‌های مدرن و شگردهای نوین و به کارگیری تکنیک‌های پسامدرن در کارهایش، نتوانسته ذهنیت کلاسیک او را تغییر بدهد. با این‌که او جزو نویسندگان تقریباً جوان است و با حلقه نویسندگان مدرن بزرگسال معاشرت ادبی و فرهنگی دارد، اما

از ذهنیت مدرن بهره‌مند نیست. یکی از شاخصه‌های مدرنیسم، مجهز بودن به تفکر و نگره انتقادی است؛ یعنی به چالش کشیدن وضعیت موجود ذهنی و پذیرفته شده که حالتی ازلی-ابدی به خود گرفته‌اند. برای مثال، تمام داستان‌های ابوتراب خسروی از لحاظ تفکر، بر بنیاد یک تفکر عمیق انتقادی پی‌ریزی شده است که با زبانی منحصر به خود او و در ارتباطی تنگاتنگ، مشرف و ریشه‌دار با متون کهن پرداخته می‌شوند. در ادبیات کودک و نوجوان نیز تنها کسی که صاحب تفکر انتقادی است، محمدهادی محمدی است. او در داستان‌هایش، به طور آشکار از شگردها و ابزار مدرن و پست‌مدرن استفاده نمی‌کند، اما ذهنیت او یک ذهنیت کاملاً مدرن است. در حالی که اکبرپور در جهتی معکوس با محمدی حرکت می‌کند؛ یعنی در شگرد و تکنیک و کاربرد ابزار داستانی، مدرن و پست‌مدرن و آوانگارد است، اما در ذهنیت و طرز تفکر وی هیچ ردپایی از تفکر انتقادی روشنفکرانه معاصر، یعنی به چالش کشیدن وضعیت موجودِ فکری-فرهنگی، هنری جامعه نمی‌بینیم. او در هر کدام از داستان‌هایش کاملاً هم‌سو با وضع موجود حرکت می‌کند. مثلاً محتوا و درون‌مایه‌ای که در داستان قطار آن شب جولان می‌دهد و خود را در شکل پست‌مدرن بازسازی می‌کند، کاملاً برخاسته از یک ذهن کلاسیک و کهن‌گراست و نه یک ذهنیت مدرن.

یکی دیگر از شاخصه‌های ذهنیت کلاسیک، نگاه اسطوره‌ای او به کودک است. این ذهنیت، برای خود یک کودک متوهم ساخته است که سخت به ارکان و شئونات آن پای‌بند است و در هیچ کجا از آن تخطی نمی‌کند. شاید این برای کهن‌سالانی که از دیرباز در فضای ادبیات کودک و نوجوان کار می‌کنند، طبیعی باشد، طبیعی و نه لزوماً درست، اما از کسی که کهن‌سال نیست و جهان مدرن را در اندازه‌هایی نسبی می‌شناسد و ابزار و تکنیک‌هایش را به کار می‌گیرد، انتظار نمی‌رود. می‌توانیم بگوییم که این دو در کنار هم ناهمخوان است. نمونه عینی این طرز تفکر کلاسیک و کهن‌گرا را می‌توانیم در نگاه اکبرپور به شخصیت و یا تیپی که از کودک در قطار آن شب ارائه می‌دهد، ببینیم. بگذریم از این‌که هیچ کدام از حالت‌هایی که برای کودک ۵ ساله می‌آورد، نمی‌تواند حتی در قالب تیپ کودک، باورپذیر باشد. کودک در ذهنیت اکبرپور، کسی است که با همهٔ احساسات پاک و معصومش، به جایگزین مادر می‌اندیشد و این‌نویسنده‌است که به‌خاطر قصه‌اش می‌خواهد این کودک پاک و معصوم را نادیده بگیرد و برای این‌که داستانش جذاب بشود، او را آن‌طور که خود می‌خواهد، نشان بدهد؛ مثل‌همان داستانی که در دل داستان قطار آن شب گنجانده شده و کودکی که برای‌آن پیرمرد نامه نمی‌نویسد و پیرمرد می‌میرد در داستان و به دست نویسنده قطار آن شب، اصلاح می‌شود و به او یادآوری می‌کند که باید داستانش را فدای کودک بکند. کودکِ نویسنده داستان، حساس، پاک، وفادار و فهمیده‌است. کودکِ ساخته‌شده‌در قطارآن‌شب، کودکی‌ساخته‌وپرداخته ذهن اسطوره‌ای و اسطوره‌پرداز کلاسیک است. ذهنیت مدرن، کودک را از خودش، جامعه‌اش، خانواده و فرهنگش منتزع نمی‌کند و در مورد او شعارهای کلان نمی‌دهد؛ مثل شعارهایی که اکبرپور در متن‌داستان قطار آن‌شب گنجانده است:

«دختر یا زن جوان کتابی را که می‌خواند، گذاشت توی کیفش و گفت: «کوچولوها مال همه هستند.»»

قطار آن شب، ص ۱۰

همین حرف به اشکال دیگر در امپراتور کلمات و وقتی ناراحت هستیم هم تکرار می‌شوند.

ذهنیت کلاسیک نمی‌تواند کودک را همان‌طور که هست و زندگی می‌کند، بشناسد؛ از کودک اسطوره می‌سازد و با این اسطوره و برای این اسطوره ذهنی است که حرف می‌زند و می‌نویسند. در حالی که ذهنیت مدرن سعی می‌کند به سوژه نزدیک شود و او را همان‌طور که هست، با همهٔ خوبی‌ها و بدی‌هایش، با همهٔ معصومیت‌ها و شیطنت‌ها و بدجنسی‌هایش بشناسد. **سیلور استاین** یکی از این نویسندگان است. **رولد دال، میشل انده، فیلیپ پولمن و جودی بلوم** از جمله نویسندگانی هستند که به شیوهٔ کلاسیک به کودک و نوجوان نمی‌اندیشند. اما برجسته‌ترین و شفاف‌ترین آن‌ها که هیچ خط قرمزی را رعایت نمی‌کند، همان **سیلور استاین** است. ذهنیت کلاسیک اکبرپور در آخرین آثار او «من نوکر بابا نیستم» و «شب به خیر فرمانده» هم جایی نگذاشته برای کودک واقعی تا خود را نشان بدهد. **رولد دال** به گونه‌ای متفاوت یا **سیلور استاین**، با تفکر انتقادی خود، حتی افسانه‌های کلاسیک را که مقبولیت جهانی دارند، تخریب می‌کند. البته ناچار هستم داخل پرانتز بگویم که متأسفانه روشنفکران مدرن و پست‌مدرن ما هم وقتی به کودک می‌رسند، دچار همین حالت کلاسیک می‌شوند. آن‌چنان این توهم کهن سیطره دارد بر اذهان که گریبان آن‌ها را هم می‌گیرد.

۱۳ـ نه روشنفکری، نه عامه‌پسند. در یک دسته‌بندی کلی، می‌توان چنین گفت که برخی آثار مخاطب‌محورند، برخی ادبیات‌محور و برخی از آثار هر دو را یک‌جا دارند. این‌ها با هم متفاوتند. نمی‌توانیم از پرفروش بودن یک کتاب و پرمخاطب بودن آن، نتیجه بگیریم که این کتاب از لحاظ داستانی، ادبیات و هنر، موفق است و کتابی دیگر که نتوانسته مخاطب را جذب کند، فاقد این عناصر است. چنان‌چه نمی‌توانیم نتیجه بگیریم که چون یک کتاب از لحاظ هنری و ادبی در عالی‌ترین سطح است، پس قدرت جذب مخاطب را هم دارد. کارهای احمدرضا احمدی، ادبیات‌محور هستند و به هنر مجرد و منتزع از واقعیت نزدیک می‌شوند، اما دامنه مخاطب حداقلی دارند. رمان «شبی که جرواسک نخواند»، در میان آثار داستانی ما، از منظر و زاویه دید ادبیات داستانی، درخشان و عالی است، اما در جذب مخاطب ناموفق بوده است. در سطحی عالی‌تر و پیچیده‌تر، رمان فرشته با بوی پرتقال بنی‌عامری یا هزار و یک سال شهریار مندی‌پور در ادبیات داستانی نوجوانان، کم‌نظیر یا بی‌نظیرند و حتی گام‌هایی فراتر برداشته‌اند نسبت به رمان‌های ترجمه، اما نمی‌توانند مخاطب نوجوان ایرانی را با خود همراه سازند. تنها معدود آثاری هستند که توانسته‌اند این هر دو را در خود مجموع سازند و مسلماً هر خواننده، نویسنده و منتقدی آرزویش این است که اکثر کتاب‌ها چنین باشد. این تقسیم‌بندی فقط تعلق به ادبیات ندارد. در سینما و تآتر و موسیقی و دیگر هنرها هم مشاهده می‌شود. در یک جمله، باید بگویم که همان‌گونه که مثلاً حضور سنگین سینما و تآتر بیضایی، برای ارتقای سطح کیفی هنر مدرن ایران لازم و حیاتی است، حضور نویسندگان نخبه و ادبیات‌محور هم کاملاً برای رشد و ارتقای ادبیات داستانی ما حیاتی است. چنان‌چه کتاب‌های پرمخاطب، نظیر هری‌پاتر و... تأثیرهایی شگرفت و غیرقابل پیش‌بینی بر ذهن خوانندگان خود می‌گذارند. حتی

اگر ما هیچ کدام را نپسندیم، اما اعتراف نویسندگان بزرگی چون **فیلیپ پولمن** ـ که عاشق خواندن سوپرمن و بت‌من بوده و با این نوع از آثار، عشق به خواندن را و لذت خواندن را کشف کرده ـ تا نویسندگان مدرنی چون حسین سناپور و مدیا کاشیگر ـ که یکی با داستان‌های پلیسی و جنایی رشد کرده و آن دیگری هنوز عاشق خواندن هری‌پاتر است ـ نشان می‌دهد که تنها نتیجه‌ای که می‌توان گرفت، این است که این دو نوع هیچ کدام نافی و ناقص یکدیگر نیستند: دو خط موازی‌اند که می‌توانند در کنار هم تا بی‌نهایت ادامه داشته باشند.

و اما ربط این مقوله با آثار احمداکبرپور در کجاست؟ ربطش در این است که آثار اکبرپور در وضعیت تعلیق هستند. آثار او نه توانسته‌اند مخاطب‌محور باشند و با او ارتباط برقرار سازند (مثل کتاب مخاطب‌محور و موفق «پارسیان و من» قبل از تقدیر در جایزهٔ مهرگان پکا، با همه ناشناختگی نویسنده‌اش، توانسته مخاطب‌های بسیار خود را از طیف بزرگسال تا نوجوان جذب کند) و نه به هویت هنری (داستانی) محض دست یافته‌اند. به نظر نگارنده، نویسندگان در هر کدام از این دو عرصه (هنر و جامعه) که موفق بشوند، در کارشان موفق بوده‌اند، اما آثار اکبرپور ـ به قول سینمایی‌ها ـ نه در گیشه موفق بوده است و نه در هنر. آثار او نه مخاطب را جذب می‌کند و نه منتقد را راضی.

شاید کفهٔ منفی‌های آثار اکبرپور در روایت و نظرگاه این منتقد سنگین‌تر شده باشد، اما همین کفه سنگینِ پرداختن به آثار او در این حد مبسوط و گسترده، حاصلِ توجه‌برانگیز بودن آثار اوست در متنی به نام ادبیات کودک و نوجوان ایران. در این متن اصلاً نمی‌توان و نمی‌شود آثار این نویسنده را ـ خلاف آثار کثیری از نویسندگان این عرصه ـ نادیده گرفت. احتمالاً باید آثار او «پدیده»‌ای باشند که این همه توجه را به خود معطوف ساخته‌اند. می‌توانم به عنوان یک منتقد، اعتراف کنم که منتظر کارهای بعدی اکبرپور هستم و اسم او را پای هر کتابی ـ از بزرگسال و کودک و نوجوان ـ که ببینم، حتماً آن کتاب را می‌خوانم؛ حتی به قیمت گزاف لذت نبردن!

پرتال جامع علوم انسانی