داستان نویسی یا شعبده‌بازی؟

O زری نعیمی

O عنوان کتاب: امپراطور کلمات
O نویسنده: احمد اکبرپور
O ناشر: پیدایش
O نوبت چاپ: اول - ۱۳۸۱
O شمارگان: ۳۰۰۰ نسخه
O تعداد صفحات: ۹۶ صفحه
O بها: ۶۰۰ تومان

۱

داستان با یک شعر پدید می‌آید. نه این که در شروع داستان، یک شعر نوشته باشند؛ یعنی آن چه ظاهراً موجب و انگیزهٔ پدید آمدن کتابی به نام «امپراتور کلمات» شده، شعری است از شاعر یازده ساله کُره‌ای به نام «یون سوک جونگ» که معلوم نیست شمالی است یا جنوبی:

«مشق من کشیدن نقشه جهان است
تمام دیشب را نقاشی کردم
اما هنوز نیمی از آن مانده است اگر کشور تو نبود و کشور من نبود
و تمام جهان کشوری بزرگ بود
چه آسان می‌شد نقشه جهان را کشید» (ص ۱۰)

این شعر، هم انگیزهٔ پدید آمدن داستان می‌شود و هم داستان بر محور این مضمون شعری می‌چرخد. در فصل اول، پسرک که تا به آخر، همین «پسرک» باقی می‌ماند (علی رغم تمام شخصیت‌های داستان، تنها اوست که نامی ندارد)، کتابِ داستان تازه‌ای می‌خرد و شروع به خواندن آن می‌کند. در ادامه، دخترکی چینی، به نام «سانی» در سر کلاس جغرافیا، وقتی حسابی خسته می‌شود و حوصله‌اش سر می‌رود، شروع می‌کند به پاک کردن خطوط سیاه نقشه جغرافی. اول از همه به سراغ امپراتوری چین می‌رود و تمام خطوط مرزی آن را پاک می‌کند. پسرک که خود قهرمان این کتاب تازه است، از بیرون و به عنوان خواننده، داستان سانی را می‌خواند. قبل از آمدن نویسنده که در فصل سوم به سراغ پسرک می‌آید، سانی و پسرک، خودشان مستقل از نویسنده با هم آشنا می‌شوند. سانی از بین سطرها عبور می‌کند، از کتاب پایین می‌آید و شروع به حرف زدن با پسرک می‌کند.

در کتاب امپراتور کلمات، شعر نقشه جهان، نقطه عزیمت نویسنده برای شکل‌گیری دو داستان در هم و موازی است. یک داستان در دیروز، در زمان امپراتوری چین شکل گرفته، سانی متعلق به دیروز است و داستان دیگر در زمان امروز شکل می‌گیرد. فصل مشترک پدیداری هر دو، همان شعرِ نقشهٔ جهان است که پیش‌تر ذکر شد. در امپراتور کلمات، نویسندهٔ داستان، خواننده که همان پسرک است، سانی قهرمان داستان اصلی و دیگر اجزا و عناصر داستان، همه جزو شخصیت‌های داستانی محسوب می‌شوند و در داخل کتاب و در میان واژه‌ها و حروف زندگی می‌کنند. مکان و فضایی که داستان، از آغاز تا انتها، در آن شکل می‌گیرد و پرورش پیدا می‌کند، یک کتاب است. داستان، ما به ازای واقعی و بیرونی ندارد. بنابراین، ما (خوانندگان بیرون متن) از هم آغاز در فضایی شاعرانه، اسطوره‌ای و سوررئال، شناور می‌گردیم.

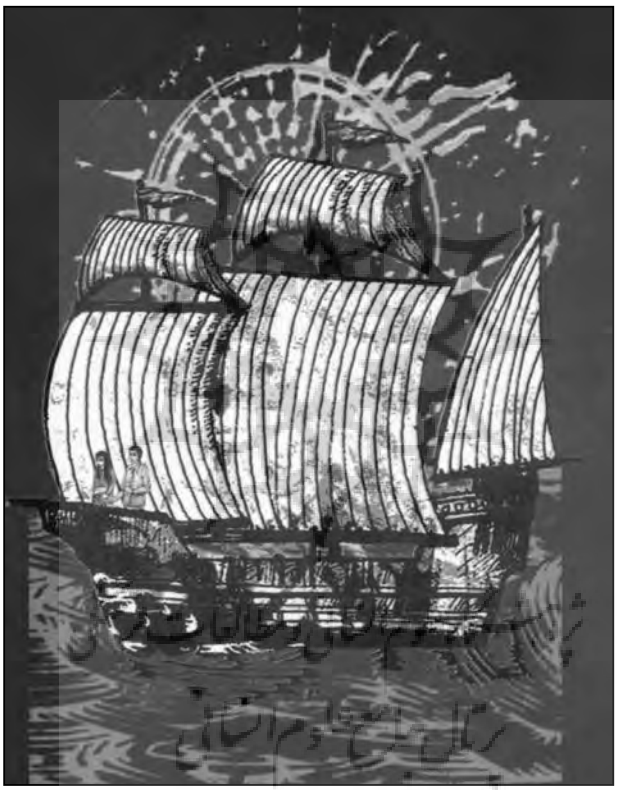
در فصل سوم، نویسنده به سراغ خواننده کتابش که همان پسرک است، می‌رود و از او می‌خواهد که برای پیدا کردن شاعر کره‌ای، به کره

برود. او می‌تواند در این سفر با سانی همراه باشد. هر چند معلوم نیست که چرا فصلی که به گفت‌وگوی نویسنده و خواننده‌اش - پسرک - اختصاص دارد، نام «مراسم اعدام» را بر خود دارد؟ در حالی که جز اشاره‌ای گذرا به مراسم اعدام، هیچ موضوعیتی ندارد. اما فصل چهارم که «سطر خیس» نام‌گذاری شده، بیشتر با این عنوان مناسبت می‌داشت.

نویسندهٔ این رمان، احمد اکبرپور، سال‌ها پیش، این داستان را با تغییراتی اندک و به گونه‌ای دیگر، روایت کرده است. «در تاجی از زیباترین حروف»، دختری وجود ندارد در مقابل پسرک، اما یک پسرک دیگر به نام «جیانگ»، همان کارهای سانی را انجام می‌دهد. گویا نویسندهٔ واقعی تحت تأثیر فضای گرم و عاشقانهٔ این چند سال اخیر، ذوق زده و عجول، دست به‌کار «باز تولید» همان اثر قبلی شده، یک داستان کوتاه را کش داده یا آب بسته تا تبدیل شود مثلاً به یک رمان نوجوان. نمی‌توان ویا شاید نباید از این لحاظ، خرده‌ای بر نویسنده گرفت که تحت تأثیر تب عاشقانهٔ فیلم فارسی، او هم به دام عشق و عاشقی افتاده و برای پرتیراژترکردن و یا جذاب‌تر کردن کتابش، از این ترفند نخ‌نما استفاده کرده باشد.

روز و روزگاری، طرح عشق و روابط عاشقانه، امری ممنوع و گناهی نابخشودنی بود و جای آن در همه جا (در عرصهٔ هنر، ادبیات، فرهنگ و زندگی) خالی، اما پس از دورهٔ بازگشایی اجتماعی و وقتی جامعه، خود در این امر پیشتاز شد و به اشکال مختلف آن را بروز داد، فیلم‌سازان و هنرمندان، به تبعیت از این نیاز داغ و گداختهٔ مخاطبان خود، به آن روی آوردند. در واقع، چرخهٔ هنر برعکس شد و به جای این که هنر، مبدع و خالق شکنندهٔ بن‌بست فرهنگی و اجتماعی باشد، پیرو موجی گردید که دیگر داشت او را در کام خود فرو می‌بلعید. زمانی که عشق ممنوع و خط قرمز بود، اکبرپور هم در کتاب خود «دنیای گوشه و کنار دفترم»، عقب‌تر از این خط قرمز حرکت کرد و به جای سانی، جیانگ را در برابر پسرک قرار داد و حالا که حتی سریال‌های صدا و سیما نیز افراط در عشق را از حد اشباع گذرانده است، اکبرپور هم به صرافت می‌افتد تا اندام‌های افسونگر عشق را در تن‌پوشی از حریر کلمات، به رقصِ داستانی بکشاند. اگر این کار را همان زمان که گستاخی انجام آن را نداشت، پی‌افکنده بود، کاری بکر و تازه تلقی می‌شد. مثلاً هنگامی که مخملباف، «نوبت عاشقی»اش را ساخت، در عین بهره‌گیری هوشیارانه از شرایط دورانِ سازندگیِ پس از جنگ، حرکتی خلاف آمد در جامعهٔ مذهبی بود، چرا که هنر ذاتاً خلاف آمد است؛ و وقتی هنرمند دست به کار خلق اثری می‌شود، هنوز جامعه استعداد به وجود آوردن آن را ندارد. هنرمند ظرفیت‌های پنهان واقعیت را کشف می‌کند و در برابر مخاطبانش به تماشا می‌گذارد. هنر وقتی از این جنبه خود دور می‌افتد و به جای ابداع و کشف به پیروی و تبعیت از قافله، به رنگ جماعت درمی‌آید، از سرشت و ماهیت اصلی (آفرینندگی) خود تهی و به تب زمانه دچار می‌شود.

در عین حال، باید تأکید کنم که اکبرپور با این که خیلی دیر «جیانگ» را به «سانی» تبدیل کرد و خیلی دیرتر از اجتماع نوجوان، به درک عشق در



داستان رسید، با این همه باز هم زیبایی‌ها و حلاوت‌های خاص خودش را دارد. چنان که می‌بینیم، همین عوض شدن یک پسر با دختر، کل فضای داستان را به هم ریخته و آن را از سردی و سنگینی پیشین خود درآورده و پرطراوت و تلطیف کرده است. همین تغییر کوچک، ظرافت‌هایی با خود در پی آورده و نویسنده را مجبور کرده است تا به بازیگوشی بیشتر و هنرمندانه‌تری با جملات مشغول شود؛ تحولی که در صورتِ ادامهٔ حضور جیانگ، پدید نمی‌آمد:

«دخترک چینی، هم چنان که می‌خندید، سطرها را مثل نردبان پیمود و از لابه لای صفحات بیرون آمد و گفت: «شما نباید از آن طرف می‌رفتی.»

چشم‌های دختر مثل دو بادام بود که زیر ابروهای نازکش قرار گرفته بود. انگار کسی آن‌ها را نقاشی کرده بود. (ص ۱۵)

سانی لباس بلندش را از ساق پاهایش بالاتر کشید و از چند سطر گذشت و به صفحهٔ قبل بازگشت. دلش می‌خواست فاصلهٔ چند سطر را در یک خیز بپرد. از میان سطرها پرستویی را گرفت. به نرمه‌های سینه‌اش دست کشید و دوباره آن را در آسمان آبی داستان پرواز داد.» (صص ۲۰-۱۹)

عشق را هم که فراموش کنیم و ندیده‌اش بگیریم، نفس حضور سانی به جای جیانگ، نویسنده را سوق می‌دهد به سوی هنرمندتر شدن. آن جا (در تاجی از زیباترین حروف) جیانگ، یک راست به سراغ شعرها می‌رود؛ بی هیچ ظرافت بازیگوشانه‌ای که داستان را حلاوت بخشد. اما حضور سانی و روح دخترانهٔ او، نویسنده را در ژرفای کلمات فرو می‌برد و خواننده، این بار بیشتر حس‌می‌کند که در دنیای شگفت واژه‌ها و حروف نفس می‌کشد. کلمه‌ها زنده می‌شوند و جان می‌گیرند؛ مثل همان پرستویی که در سطر، فقط یک کلمه است که جیانگ آن را اصلاً نمی‌بیند و نمی‌شناسد، اما سانی، هم پرستو را می‌شناسد و با آن بازی می‌کند و هم کلمات نقشهٔ جهان را که ساکت و آرام در جای خود نشسته بودند:

«بالاخره به صفحهٔ سه و بعد دو و یک رسید؛ جایی که کلمات شعر نقشهٔ جهان، ساکت و آرام نشسته بودند. چند بار تک تک کلمات را لمس کرد. مثلاً کلمهٔ جهان را برداشت و با دقت به آن نگاه کرد. گرد و آبی بود. حس کرد به آرامی در دستش می‌چرخد... به نظرش گوی چرخان زیبایی آمد که در فضای شفاف دور سرش، در مداری به آرامی می‌چرخد و پیش می‌رود.» (ص ۲۰)

سانی نمی‌داند خودش همان کاری را کرده که شعر اول کتاب، گفته است. پسرک این پرسش را از او دارد، اما او حتی شعر را ندیده و اصلاً نمی‌دانسته که شعری هم در آغاز کتاب نوشته شده. او با این پرسش، به آغاز کتاب برمی گردد و خودش را در شعر پیدا می‌کند؛ همان خودی که تمام خط‌های امپراتوری چین را پاک کرده است. او اکنون حس می‌کند که خودش این شعر بوده یا این شعر خودِ او را سروده است!

۲

اکبرپور شیفتهٔ بازی است. بیشتر از آن که داستان‌نویس باشد، بازیگر است و یا به تعبیر بهتر،

بازی‌گردان. امپراتور کلمات او نیز بیش از آن که یک داستان باشد، یک بازی شاد و شلوغ است با ماجراهایی مفرح که خواننده هم هیچ کدام از آن‌ها را جدی نمی‌گیرد. در «قطار آن شب» هم او همین کار را کرد، اما آن جا این وجه ممیزهٔ کاری او کم‌تر مشهود بود. در این داستان، روح بازیگوش و شیطنت‌بار او بر تمام فضای داستان چیره شده و اوست که داستان را با خود به هر سویی که بخواهد، می‌برد و می‌کشاند.

نخ اصلی داستان، سفر سانی و پسرک به کره است برای پیدا کردن یون سوک، شاعر کره‌ای. سفر در متن جنگ باید پر از ماجراهای خطرناک و نفس‌گیر باشد. ماجراها زیاد است. اسیر و محکوم به اعدام می‌شوند، به زندان انفرادی می‌افتند، اما همه چیز در هاله‌ای از هجو و هزل، به شوخی و تمسخر گرفته می‌شود. در میانهٔ راه، سانی و پسرک می‌فهمند که بین دو کره، جنگ شدیدی رخ داده و یون سوک هم در جنگ کشته شده است. هنگامی که بچه‌ها به همراه قایقران، اسیر جنگی می‌شوند و به زندان می‌روند تا برای مراسم اعدام آماده شوند، یون سوک لایهٔ خاکی قبر را از روی تن خود کنار می‌زند و به شکل یک حرف، از قبر بیرون می‌آید تا دوستانش را نجات دهد. در صحنهٔ اعدام، همهٔ سربازان به حروف تبدیل می‌شوند و وقتی فرمانده دستور شلیک می‌دهد به جای اسلحه، یک حرف خوش‌تراش و زیبا، روی دوش آن‌هاست و با هر شلیک، هزاران حرف و واژه در آسمان پخش می‌شود. هم‌چنین، در صحنه‌ای در اواسط کتاب، امپراتور چین که خودش از عناصر داستان دیروز است، سانی را به اعدام محکوم می‌کند:

«سانی چونگ به علت بازیگوشی، مرزهای چین را نیست و نابود کرده‌است و معلوم نیست ما الان در کجای جهان قرار گرفته‌ایم. بدین سبب، برای ابد در کتاب زندانی می‌شود[...] دنیای کتاب، سرنوشت کسی است که خط و نشانه‌های کشور ما را از بین برده است [...] مرگ در کتاب، خیلی تماشایی است. سانی باید در سطر کوتاهی، قبری برای خودش پیدا کند.» (صص ۴۱-۴۰)

برای اکبرپور، همه چیز شوخی و سرگرمی و فریبایی و شعبده‌بازی است. او بازی‌های واژگانی و آموخته‌های جدید ادبی خود را هم‌چون ابزاری در ساخت و ساز یک داستان به کار نمی‌گیرد؛ کلمات و امپراتوری جاودانهٔ آن‌ها او را آن چنان در افسون خویش گرفتار و مبتلا کرده‌اند که تمامی مهمات زندگی - اعم از جنگ و صلح، جغرافیا و تاریخ، اقوام و ملل، کشورها و مرزهای بین‌الملل، اخلاقیات و ارزش‌ها و حتی عشق و مرگ - بدل می‌شوند به مهملات و بازیچه‌های زبانی جالب و کاریکاتورهای ادبی، یعنی کاریکلماتور.

در رمان امپراتور کلمات، این رمان نیست که بر سریر سلطنت برج عاجِ امپراتوری خود یله داده است و کلمات، کارگزاران مطیع و منقاد و گوش به فرمان وی باشند. این‌جا رمان، بازیچهٔ مضحک و ملعبهٔ دست کلمات خویش است و این بازی‌گردانیِ حروف و کلمات است که امپراتوری سفاک و قاهر خود را بر قلمرو رمان اعمال کرده است. به طور خلاصه کلمهٔ پادشاه و رمان، رعیت. کلمات، خدایگان و رمان، بندهٔ بی جیره و مواجب و نوکر منفعل آن‌هاست. به همین دلیل است که هیچ چیز در این «رمان» جدی گرفته نمی‌شوند و خواننده نمی‌تواند هیچ کدام از موضوعات مطرح شده را در آن پی‌گیری کند. محوری‌ترین ماجرای داستان، یعنی جست و جو برای یافتن «یون سوک جونگ» شاعر نیز بی‌سرانجام است و بی‌چرا:

«اگر من بتوانم از این همه کشور بگذرم و یون سوک را ببینم، چه چیزی باید از او بپرسم؟ بگویم برای چه کاری این همه راه آمده‌ام؟» (ص ۲۷)

این سئوال را پسرک از نویسنده می‌پرسد؛ وقتی به او پیشنهاد می‌دهد که برود و همه جا را به دنبال یون سوک بگردد و او را پیدا کند. نویسنده جوابی برای این سوال ندارد. خواننده گمان می‌کند این حالت تعلیق داستان است و گره‌ای که در آخر گشوده می‌شود، اما وقتی او را پیدا می‌کنند، در آغوش می‌گیرند و شعر می‌خوانند، هیچ پرسشی از او ندارند. شعر می‌خوانند، شادی می‌کنند، به جای گلوله از اسلحه‌ها حروف شلیک می‌شود و باز در امپراتوری جدید چین، به جرم جاسوسی به زندان انفرادی محکوم می‌گردند. در قسمت پایانی کتاب، هنگامی که همه به سراغ نویسنده می‌روند، نخ اصلی ماجرا گم می‌شود و نویسنده اصلاً یون سوک را نمی‌بیند و از او هیچ پرسشی نمی‌کند. همه حضور دارند: سانی، پسرک، امپراتور چین، سرباز کره‌ای... حتی نویسنده برای نجات سرباز از اتهام جاسوسی، به او لباسی تازه می‌دهد، اما از یون سوک غافل می‌شود و هیچ گفت و گویی بین آن‌ها رد و بدل نمی‌شود. در حالی که نویسنده اصلاً این سفر پرخطر و پرماجرا را ترتیب داده بود برای رسیدن به یون سوک و عاقبت، اکنون که همه او را پیدا کرده‌اند، نویسنده همه آن‌ها را در اسارت رها می‌کند و می‌گوید، هیچ کاری از دستش برنمی آید. انگیزهٔ شکل‌گیری داستان، یعنی شعر یون سوک و ادامه داستان، یعنی پیدا کردن یون سوک، به هیچ کجا نمی‌رسد؛ جز اسارت دسته جمعی آن‌ها و بی‌خیالی لاقیدانهٔ نویسنده با این توجیه که:

«واقعیت تلخ دیگری که آن‌ها از آن آگاهی نداشتند، این بود که در دنیای واقعی، مسئولین هیچ یک از حکومت‌ها توجهی به نظریات نویسنده نمی‌کنند و اگر من می‌خواستم دخالتی بکنم، شاید وضع از این بدتر می‌شد و حتی ممکن بود در دادگاه، فردا صبح همه آن‌ها رابه حبس ابد یا اعدام محکوم کنند.» (ص ۹۴)

سطرهای پایان‌بند کتاب نیز - که در یک پاراگراف خلاصه می‌شود - به این توهم واقع‌نما و بازی دادن خواننده و سرکار گذاشتن مخاطبِ متن، بیش‌تر دامن می‌زند و آن را به صورت امری واقعی و بدیهی درمی‌آورد تا اثبات کند که اکبرپور، از هیچ کدام از دانسته‌ها و آموخته‌های مدرن و امروزین خود، برای خلق داستان استفاده نکرده است. او بیش از هر چیز، شیفتهٔ خود این ابزارها و بازی کودکانه با آن‌ها شده است. اکبرپور نیز هم‌چون سانی، دوست دارد از سر و کول کلمات و گودی کمرگاه‌شان بلغزد و از سطری به سطر دیگر سُر بخورد و یا چون نردبانی از آن‌ها بالا و پایین برود. کشف مکتب «حروفیه» و لغت‌ورزی عاشقانه با حروف الفبا، در تجرد ذهن و آبسترهٔ زبان، آن چنان او را مشغول و مجذوب و اسیر خود ساخته که مقوله‌ای به نام داستان را پاک از یاد برده یا رانده

اکبرپور شیفتهٔ بازی است. بیشتر از آن که داستان‌نویس باشد، بازیگر است و یا به تعبیر بهتر، بازی‌گردان. امپراتور کلمات او نیز بیش از آن که یک داستان باشد، یک بازی شاد و شلوغ است با ماجراهایی مفرح که خواننده هم هیچ کدام از آن‌ها را جدی نمی‌گیرد. در «قطار آن شب» هم او همین کار را کرد، اما آن جا این وجه ممیزهٔ کاری او کم‌تر مشهود بود. در این داستان، روح بازیگوش و شیطنت‌بار او بر تمام فضای داستان چیره شده و اوست که داستان را با خود به هر سویی که بخواهد، می‌برد و می‌کشاند

است به حاشیهٔ کتاب.

پشت جلد کتاب «دنیای گوشه و کنار دفترم»، از قول بورخس نقل شده است:

«شکل دادن به ماده‌ای بی‌شکل و سرگیجه‌آور که رویاها را تشکیل می‌دهند، دشوارترین وظیفه‌ای است که انسان می‌تواند به عهده بگیرد.»

اما اکبرپور درصدد نبوده و نیست تا به این مادهٔ بی‌شکل و سرگیجه‌آورِ رویاها، شکلی داستانی ببخشد. شاید به سبب این که به تعبیر درست بورخس، «دشوارترین وظیفه است» و بازی و سرگرمی و شوخی و تفریحات کاریکلماتوری، ظرفیت و توان و استعداد بر دوش کشیدن این «بار امانت» متعهدانه، آفرینشگرانه و زیبایی‌شناسانهٔ هستی را در خود ندارند. امپراتور کلمات، کتابی است پر از زیبایی‌های تکه‌پاره و پر از ماجراهایی که به هیچ کجا ختم نمی‌شوند و نیامده‌اند تا به این مادهٔ بی شکل و سرگیجه آور، شکل بدهند. نویسنده در پایان کتاب، با تمهیدی نچسب و زورکی، از زیر بار کمرشکن این وظیفه، دشوارترین وظیفهٔ انسانی، شانه خالی می‌کند و به راحتی می‌گریزد و دراز می‌کشد:

«خواب از چشمانم پریده است، ولی باور کنید هیچ‌کاری برای بچه‌ها نمی‌توانستم انجام دهم [...] چراغ‌ها را خاموش می‌کنم و دراز می‌کشم. اگر فردا صبح بیدار نشوم و ساعت هفت صبح، کارت ورودم را در کامپیوتر اداره ثبت نکنم، ممکن است برای همیشه اخراج شوم. باور کنید کار بیشتری نمی‌توانم برای‌شان انجام دهم.» (ص ۹۶)

او تمام قهرمان‌های داستانش را در یک بی‌سرانجامی، به حال خود رها می‌کند تا خود راه نجات‌شان را پیدا کنند و هیچ احساس تعهدی (تعهد حرفه‌ای یک داستان‌نویس) نسبت به آن چه به وجود آورده، ندارد. فقط دلش می‌خواسته که این شعبده‌بازی را به راه اندازد و از تماشای آن لذت ببرد. و بدون شک، لزومی ندارد که بازی سرانجامی داشته باشد و به جایی برسد و معنایی را مد نظر قرار بدهد و معمایی را بگشاید. پس با خیالِ تخت، چراغ‌ها را خاموش می‌کند و تنها دغدغه‌اش، رسیدن به موقع به اداره است و غم نان و نوالهٔ ناگزیر.

تفاوت نویسندهٔ بزرگ کودک و نوجوان، «فیلیپ پولمن» با اکبرپور، در همین نکتهٔ ظریف و وظیفهٔ دشوارِ «انسانیِ» بورخس نهفته است. پولمن هم این شعبده‌بازی‌های زبانی را آموخته است و می‌شناسد و می‌داند، اما همهٔ این‌ها به قول خود او، ابزاری هستند در جهت پدیدآوردن و رشد و پرورش داستان. درحالی‌که اکبرپور، در این کتاب مسیر عکسِ پولمن را طی می‌کند؛ برای او همه چیز، همهٔ ماجراهای داستانی و همهٔ آن رویاهای سرگیجه‌آور، دستاویز یک بازی جدید قرار می‌گیرد.

۳

البته، هر نویسنده‌ای سبک و سیاق خاص خودش را دارد. اکبرپور می‌تواند چنین باشد که خواسته است و دوست می‌دارد و پولمن نیز چنان که خود برای خویش می‌پسندد. بی‌تردید، نباید در عرصهٔ آفرینش هنری، قالب ریخت و هدایت کرد که این راه است و آن چاه. در این دوره و زمانه پاشیده و پرآشوب، برای نویسندگان جوان، مکاتب ادبی پست مدرن و بازی بی‌معنایی و شکل‌شکنی و آشنایی‌زدایی و ولنگاری فکری و لودگی ادبی و هجو و هتک همهٔ ساحت‌ها و حرمت‌های وجود و از همه چیز گفتن برای هیچ چیز نگفتن و به هیچ کجا نرسید ووو... انگار برای نویسندگان جوان جاذبه سحرانگیزی دارد. مسلماً این‌ها آزمون‌های خام و آشپزی‌های ناشیانهٔ عرصهٔ داستان‌نویسی و شعر و هنر و ادبیات و فلسفه و نقد به طور کلی است که وسوسه می‌کند همه را تا آن را بیازمایند و نمی‌توان و نباید مانع و ناهی قدم گذاشتن - حتی ماجراجویانه - به این عرصه‌های تازه شد. اما این نیز قانون بی‌رحم طبیعت و تاریخ است که تا کنون بوده و همیشه هم خواهد بود که فقط برخی‌ها از دل این آزمون و خطاها به سلامت بیرون می‌آیند و می‌مانند و این تبِ بحرانیِ زمانهٔ گذر نیز در اکثریتِ این خیلِ آشفته‌خوی، هم چون تبِ تندِ هذیان، دیر زمانی نمی‌پاید و بی‌تردید - پس از گذر از تلاطم بحران و پایانِ تاریخِ مصرفِ مدها و مدل‌های مقتضای آن - فروکش خواهد کرد.

نوآوری و خلاقیت در هنر، امری بدیهی و ذاتی است. باید که بی‌ترس و واهمه قدم به عرصه‌های ناشناخته و نایافته و ناآفریده گذاشت و به تجربه جسورانهٔ فردی‌اش درآورد. اما اختصاص و انحصار این تجربه، صرفاً در «نمود» ظاهری و «نما»ی بیرونی و «رویه» کاریِ تزیینیِ ساختمانِ اثر و غفلت از ژرف‌ساخت‌های اندیشه، سرمایهٔ فرهنگیِ پشتوانه، ذهنیت فرهیختهٔ هنری، غفلت از جهان‌بینی‌های بزرگ انسانی که آفرینش‌های بزرگ و جاودانه در پی داشته‌اند و نیز غفلت از نوآوری و خلاقیت در شیوهٔ نگرش و در سبکِ اندیشیدن و فهمیدن، می‌تواند زمینه‌ساز آسیب‌های جدی و مهلکی در کار هنرمندان و نویسندگان جوان باشد. امپراتوریِ اکبرپور نیز در معرض همین آسیب‌های مهلک است.

۴

نه به انگیزهٔ «مچ‌گیر» - که کار منتقد نیست - بلکه به عنوان یک یادآوری و تعهد حرفه‌ای، در پایان شاید ذکر این نکته بد نباشد که بگوییم از احمد اکبرپور که «خواننده» متن را جزو ارکان اساسی داستان‌هایش به حساب می‌آورد و در خلق اثر با او مشارکت می‌ورزد، انتظار دیگری می‌رفت؛ این توقع کوچک که در جایی از کتاب، به خواننده خود احترام می‌گذاشت و او را در معرض این اطلاع قرار می‌داد که رمان امپراتور کلمات، بازنویسی شدهٔ همان داستان اولِ کتاب دنیای گوشه و کنار دفترم، یعنی «تاجی از زیباترین حروف» است. اما متأسفانه هیچ خبری نیست. هیچ توضیحی مخاطب را قبل یا بعد از ورود به متن کتاب یا در پایان آن، آماده چنین حادثه‌ای نمی‌کند. بعید بود از اکبرپور که خواننده خود را به هیچ بگیرد و هیچ جایگاهی برای توضیح به او قائل نشود تا مخاطب اطمینان پیدا کند که یک کتاب جدید می‌خرد و با یک کار تازه و جدید از اکبرپور، پس از «قطار شب» مواجه است. در حالی که سرش محکم به در یک داستان قدیمی بخورد که قبل از داستان قطار آن شب، نوشته شده است. شاید این هم یک نوع بازی پست مدرن باشد: در خماری رها کردن مخاطب و سرش را به طاق حسرت یک کار جدید کوبیدن و از بور شدنش شادمان گشتن! اگر بازی جدید است که لابد باید آن را هم به حساب همان شیفتگی اکبرپور گذاشت که: «با همه چیز بازی با مخاطب و خواننده متن هم بازی؟!»

اما نه، بخشودنی نیست بر جناب آقای احمد اکبرپور - و نه بر هیچ نویسندهٔ جدی و حرفه‌ای ادبیات داستانی - روی آوردن به «جعل کتاب» برای «جلب منفعت»؛ حتی اگر برای محکم‌کاری در پیشانی کتاب، به ذکر مراجعی چون «ابوتراب خسروی و شاپور جورکش» متوسل گردد. این قبیل «کتاب‌سازی»ها، به زبان ساده، یعنی سلب اعتماد از خوانندگان و دوستداران ایشان. برای من یکی که چنین بود.