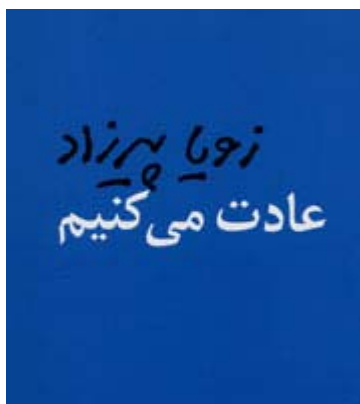


زویا پیرزاد در «عادت می‌کنیم»

نوشته عبدی کلانتری

اولین معارفه ما با «آرزو»، شخصیت اصلی رمان «عادت می‌کنیم» اثر زویا پیرزاد، زمانی است که او اتوموبیل «رنوی» خودش را در رقابت با راننده جوانی بر سر مهارت در پارک کردن، جلوی محل کارش پارک می‌کند و «کیف مستطیل سیاه» خود را که همیشه درش به زور بسته می‌شود برمی‌دارد و وارد دفتر کار بزرگش می‌شود. آرزو صارم، «ابن مشغله»ی مؤنث است – صاحب و مدیر یک بنگاه معاملات ملکی که آنرا با مهارت مردان کارکشته این حرفه می‌چرخاند. (نام بنگاه که از پدر به او به ارث رسیده، «بنگاه معاملات ملکی صارم و پسر» است.) «رنوی سورمه‌ای» و «کیف سگک دار» انباشته از مدارک و اسناد، و البته «تلفن همراه»، بخشی از هویت روزمره آرزو صارم است در رفت و آمدهای پرشتاب میان کار و خانه و مدیریت امور این دو حیظه.



این معارفه قرار است ما را با یک شخصیت مصمم و از لحاظ روحی مقاوم روبرو کند. اما از همان فصل اول رمان، این ظن در ما شکل می‌گیرد که درست به عکس، شاید ما با قهرمان تیپیک رمانهای سانتی مانتال «زنانه» مواجهیم (همان «پاورقی‌های بازاری» در اصطلاح – به ناحق – تحقیرکننده اش) یعنی زنی که مسأله اصلی و محوری زندگی اش چیزی نیست مگر از راه رسیدن شاهزاده ای رویائی سوار بر کالسکه زرین. آیا آرزو شخصیت زن قدرتمند رمانهای فمینیستی جدید را نمایندگی می‌کند یا ضعیفه مدرن و آلامد سریالهای کلیشه‌ای؟ چرا این ظن، به تدریج که جلو می‌رویم، در ما قوت می‌گیرد که با تیپ دوم روبرو هستیم؟

آرزو و دوست نزدیکش شیرین در رستوران نشسته اند (طبق کلیشه های «سیت کام» های تلویزیونی، رستوران، دفتر کار، آشپزخانه، و نشیمن، «سن» های تأثیری مدام تکرار شونده در این کتاب است) و طبق معمول میان آنها یک بازی لفظی نیمه شوخی نیمه جدی با گوشه های تیز طنزآمیز در جریان است. آرزو فکر می کند، «حق با شیرین است، مردها همه شان الاغ اند. گیرم با پالانهای مختلف.» آرزو یک بار در جوانی ازدواج کرده حالا طلاق گرفته و شیرین نیز یک بار پای ازدواج رفته و حالا هر دو مستقل زندگی می کنند. حرف شریکان زندگی سابق که پیش می آید همه تحقیر و تمسخر است. هرروز در دفتر کارشان، آرزو و شیرین پاها را روی میز کار دراز می کنند، به عقب لم می دهند، و قهوه می نوشند. آرزو به این خاطر دوست خود را تحسین می کند که بهتر از خودش مردها را شناخته. آنها طی روز مدام به مردها امر و نهی می کنند، سرکار، در رستوران، بهنگام بنائی خانه، یا حتا توی اتوبوس. آرزو و شیرین خودشان دوتائی می رانند و به تعطیلات شمال می روند و از اتاق هتلی در کنار دریا دستور صبحانه «کره، پنیر، مربای بهارنارنج و نیمرو. زرده ها سفت» می دهند. شیرین هرگز گریه نمی کند و به فلسفه «آسپیرین» باور دارد: گهگاه که «سرت درد می گیرد»، یک آسپیرین مرد بالا بینداز، اما خودت را پابند الاغ جماعت نکن!

پس این دو زن قوی اند، صاحب اختیار خودند، چشم شان باز است، دست مردها را خوانده اند، و از آنها بازی نمی خورند واقعا؟
البته که چنین نیست.

تمهیدهای «بست سلر»

رمان «عادت می کنیم» از ابتدا تا انتها قراردادهای رمان «بست سلر» را کنار نمی گذارد. با آنکه زویا پیرزاد همه جا آگاهانه از سانتی مانتالیسم و نمایش احساسات رقیق پرهیز می کند، و این یکی از امتیازات کار او است، باز هم ساختار و شخصیت های این اثر بر روی هم یک «فری تیل» («افسانه پریان سیندرلای شاهزاده ای» / fairy tale) به وجود آورده اند.

از آنجا که طرح داستانی یا «پلات» ساده و مینیمال است، یکی از تمهیدهایی که قرار است خواننده را به جلو هل دهد رمزآمیز کردن شخصیت سهراب زرجو از همان فصل اول است. سهراب جمله های آرزو را از وسط می برد تا با نکته ای هوشمندانه آنها را تمام کند - و با اینکار در بازی لفظی پوشیده و رماتیکیک دست بالا را داشته باشد - اما همزمان از پاسخ دادن به پرسش های سرراست آرزو درباره خودش با بی تفاوتی طفره می رود. او چه کاره است، از کجا آمده، تحصیلات اش چیست، ثروت اش را از کجا آورده؟ همه

اینها ذره ذره باید کشف شوند. رمزآمیز کردن شخصیت مرد (اُبژه تمنای زن) یک تمهید قراردادی و مرسوم قصه های رمانتیک «زنانه» است.

سینمایی نوشتن سبک زویا پیرزاد در «عادت می کنیم» به همراه فصل های کوتاه و جمع و جور (فصل های دو صفحه ای، سه صفحه ای، و چهار صفحه ای هم داریم)، ساختار رمان او را شبیه سریالهای «کمدی سبک» تلویزیونی می کند. هر فصل کتاب به راحتی می تواند به قالب یک اپیزود نیم ساعته با سه یا چهار «نشست» (سکانس کوتاه با وحدت زمانی مکانی) در آید که به فاصله زمانی کمی پس از یکدیگر باز و بسته می شوند. خود نویسنده حتا «کات» آخر هر سکانس را هم با یک نیمخط وسط صفحه مشخص کرده است. پایان فصل اول که دور موضوع «قصد و نیت» سهراب زرجو می چرخد و موضوع گفت و گوی طنزآمیزی است میان آرزو و دوستش شیرین سر نهار، ساعتی بعد با از راه رسیدن کادوی سهراب تمام می شود که بلافاصله جهت آتی یک قصه رمانتیک را با همین تمهید قراردادی به خواننده حالی می کند.

همه خصوصیات سهراب، که قرار است «شخصیت» او را بسازند، برای خواننده پاورقی های رمانتیک آشنا است. رگ اشرافی دارد زیرا جدش از تاجران نزدیک خاندان قاجار بوده؛ خودش تاجر موفقی است؛ در خارج زیسته با تحصیلات مدرن اما زندگی در میان مردم و طنش را به فرنگ نشینی ترجیح می دهد. برخلاف مردان خانواده آرزو که جملگی تی تیش و فرنگی مآب و زن باره اند، این یکی اهل تظاهر نیست. با تیپ های مختلف جامعه می جوشد و راحت به زبان خودشان خوش و بش می کند. همه چیزدان و کاریزما تیک است و همه دوستش دارند. از هنر و نقاشی سررشته دارد. معماری شناس است و در گچ بری خانه ها دقیق می شود. مدیران اداره «میراث فرهنگی» را می شناسد و آنها هم به توصیه های او گوش می دهند تا خانه های اصیل قدیمی به چنگ بساز و بندازها نیفتد.

در رستورانهای شیک بالای شهر و در قهوه خانه های سنتی پایین شهر سهراب را می شناسند و عزت می گذارند. او می تواند هم در رستوران «سوئیس» منوی فرنگی را با لهجه فرانسوی راحت بخواند و کارد استیک را به طرز صحیح در دست بگیرد، و هم در قهوه خانه ای حوالی توپخانه روی گلیم بنشیند و دیزی را با آداب کامل آبگوشتی صرف کند.

آرزو سر جلو برد و یواش گفت، «چیزی هست تو بلد نباشی؟»

سهراب سر جلو آورد و یواش گفت، «آره. بیگودی بستن.»

(به جز «گمشو»، آرزو بعضی وقتها دوست دارد بگوید، «خیلی بدجنسی.»)

سهراب زرگو در هر موردی به طرز معجزه آسایی مشکل گشا می شود. حتا بیمارستان ترک اعتیاد را هم در یک چشم به هم زدن بسیج می کند تا کار خیری برای یکی از کارمندان زیر دست آرزو کرده باشد. سهراب توصیه می کند آرزو برای دیدار در محل کار او، از همان تجریش اتوبوس توپخانه را بگیرد تا به قول خودش «با اقشار آسیب پذیر جامعه» آشنا شود. آرزو هم که همیشه مطیعانه تابع بکن نکن های سهراب است، سوار اتوبوس می شود و در مواجهه با زنان فرودست، زندگی خود را با زیست کسانی که درد کوپن ارزاق دارند مقایسه می کند.

بعد از همه اینها، دیگر تعجبی نباید داشته باشد که همراه با آرزو کشف کنیم سهراب در پستوی محل کارش، مغازه ای بزرگ و شلوغ و دو دهنه در خیابان سپه، خلوتی دارد آجر فرش با پنکهء سقفی مملو از قفسه های کتاب و اشیا عتیقه، که نشان می دهد او می تواند انسانی درونگرا، عمیق، و متفکر هم باشد – قاعدتاً در طول روز، وسط چانه زدن با مشتری ها و رسیدن به دخل و خرج فروشگاه! و بالاخره، برای اینکه همه چیز کامل باشد، در همان اتاق خلوت، آرزو را روبروی دیواری شیشه ای می برد که آنسوی آن، «وسط حیاط کوچکی با دیوارهای کاهگلی، درشکء خیلی بزرگی با بدنهء سیاه براق و چرخ های طلایی» پارک شده است. فقط جای شکرش باقی است که این شاهزادهء باسمة ای در خلوتگاه خود تار نمی زند و حافظ و مولوی بلغور نمی کند.

فاصله های آیرونیک

وقتی نزدیکی های آخر رمان «عادت می کنیم»، سهراب به آرزو می گوید، «از همان دیدار اول تصمیم گرفته بودم باهات ازدواج کنم»، برای لحظه ای شک برمان می دارد که نکند نویسنده همهء ما را سر کار گذاشته است! (بالاخره این زویا پیرزاد است نه ر- اعتمادی!) به این معنی که خانم پیرزاد با بکار گرفتن کلیشه ها به طرزی آیرونیک، همزمان که با تردستی ما را سرگرم می کند، می خواهد این نوع از داستان نویسی را هم هجو کند. برای چنین تعبیری باید کل رمان را همچون استعاره ای بگیریم از «آرزو اندیشی» (daydreaming) شخصیت هایی چون آرزو در زندگی واقعی. آدمهای یک بُعدی چون آرزو، برای فرار از یکنواختی و ملال زندگی روزمره، در تخیلات خود به دنیای دیگری می گریزند که از قضا همین دنیای

رمان «عادت می کنیم» است، که آگاهانه طبق الگوی پاورقی ها، سریالهای تلویزیونی، یا کمدی های رمانتیک هالیوود پرداخته شده است.

ناقد نباید از رمانی که خود آگاهانه آبرونیک نیست تعبیر آبرونیک به دست دهد. به سخن دیگر، خواندن آبرونیک یک رمان غیر آبرونیک اگر هم ممکن باشد کار بیهوده ای است. پس باید پرسیم آیا در سراسر رمان «عادت می کنیم»، این فاصله گذاری های آبرونیک به اندازه کافی حضور دارند که چنین تعبیری را مجاز کند؟

یکی از خبره های فاصله گذاری های ناپیدای آبرونیک اسماعیل فصیح است. او هم در داستانهایش از عناصر رمان «بست سلر» و حتا قراردادهای داستان جنایی مدد می گیرد تا خواننده اش کتاب را زمین نگذارد. اسماعیل فصیح با «آلتراگو»ی جلال آریان در رمانهایی مثل «ثریا در اغما» یا «زمستان ۶۲» آنچه را که در فرهنگ مسلط حماسه، تراژدی، یا «قصه ایثار و عشق» نام گرفته، می گیرد و با لحنی خنثا و به ظاهر بی طرف به نحوی روایت می کند که پوچی همه این چیزها، از عشق فاشیستی یک جوان مؤمن به دختری خونرفته در اغما تا پوچی نبردی ابلهانه به نام جنگ مقدس حق عیله باطل به خوبی آشکار می شود. نمی توان این دو رمان را به شکل آبرونیک خواند و به این نتیجه نرسید که در بستر این روایت ها، «شهادت» دقیقاً معادل حماقت یا جنایت است. البته استاد بلامنازع دید آبرونیک که زیرا ب همه ارزش های مسلط را می زند و در فقدان هر نوع امید یا ارزش مثبتی، با نیهیلیسم کامل پهلو می زند بهرام صادقی است. بهرام صادقی است که با قیافه ای جدی و حق به جانب کلیشه ای را می گیرد و داستانی را با زبان آشنا و دستمالی شده روز در یک موقعیت عادی و ملموس شروع می کند، کمی سر به سر ما می گذارد، گاه چشمکی می زند، به تدریج اینجا و آنجا پایش جلوی پا ما می پیچد و کمی تعادل ما را به هم می زند، معذرت می خواهد، و بعد به ناگاه فرش را به تمامی از زیر پای ما چنان می کشد که خود را در دیوانه خانه ای معلق میان زمین و آسمان، در کنار مجانبینی از قماش خودمان، رها شده می یابیم.

«عادت می کنیم» بدون شک پر است از شوخ طبعی و گوشه زدنهای هجوآمیز به نوع زندگی و شخصیت هائی که این رمان را پر کرده اند (۱). برای نمونه، فصل دوم کتاب که صحنه یک مهمانی در منزل مادر آرزو است به خوبی تبحر زویا پیرزاد را نشان می دهد در نگاه هجوآمیز به عادات و تظاهرات تیپ های مختلف طبقه مرفه تازه به دوران رسیده. این نگاه که در سرتاسر کتاب می آید و می رود، تا اندازه ای آن فاصله آبرونیک را ایجاد می کند تا خواننده عادی به تمامی تسلیم تمهیدهای قراردادی رمانسهای بازاری

در آن نشود: شخصیت متظاهر اما دل نشین ماه منیر (مادر آرزو) که یکپارچه خالی بندی اشرافی است، دختران دم بختی که با «پول» یا با یک «کشور» دیگر ازدواج می کنند، فلانی که صورت اش را کشیده یا قلوئه لبهاش از کولاژن است، آن یکی که از «نوادگان» شاه قاجار است (از چندصدمین کنیزک دربار)، بساز و بندازی که «آقای مهندس» شده و دلال وسایل طبی ای که «آقای دکتر» است. صحنه دیگری که آرزو و شیرین در یک کبابی زیر بازارچه نشسته اند و از سهراب حرف می زند و آرزو حین غرزدن و خوردن جگر به سکسکه می افتد و نشان می دهد که شیرین دست اش را خوانده – این صحنه از جمله صحنه های بی شماری در این رمان است که حساسیت های کمیک نویسنده را نشان می دهند و بروز سانتی مانتالیسم را سد می کنند.

دو سه مورد به «دانیل ستیل» اشاره می شود که نویسنده آمریکائی رمانهای «بست سلر» است. این اشاره ها شاید حاکی از این باشد که نویسنده «عادت می کنیم» خود می داند حوزه کلیشه های رمانس کجا است، یا کجا می توان از آنها آگاهانه یا به طنز استفاده برد. حضور یوگا، رژیم چاقی، و کلاسهای تراپی و مدی تیشن، بودا و کریشنا احساس می شود اما از خواندن روزنامه عصر یا مثلاً جرو بحث بر سر نامزدهای ریاست جمهوری و احتمال درگیری و جنگ اصلاً خبری نیست. کاراکترها ژامبون، استیک با سس قارچ، و شیرینی کیوی دار می خورند و از «جواد» ها بدگوئی می کنند، در حالیکه تمامی هستی اجتماعی خود آنها «جواد جهان سومی شیک» (نوکیسه ها در رژیم اسلامی) است.

در یک مورد که زاویه دید عوض می شود و ما از چشم «آیه» دختر تین ایجر آرزو به قضایا نگاه می کنیم، باز هم نوعی فاصله طنز آمیز با وقایع و شخصیت ها ایجاد می شود. همه رمان از دید «سوم شخص مفرد محدود» نوشته شده است. این روش، جایی میان اول شخص مفرد و سوم شخص مفرد مطلق قرار دارد. در روش سوم شخص مطلق، نویسنده همه جا حاضر و ناظر است و به ذهنیات و احساسات همه شخصیت ها دسترسی دارد. در سوم شخص مفرد محدود، نویسنده تنها ذهنیات کاراکتر اصلی را روایت می کند و دیگران به طور غیرمستقیم از دید همان کاراکتر اصلی دیده می شوند، بدون آنکه «من» آن کاراکتر راوی قصه باشد. (این قاعده، به دلیلی که بر من روشن نیست، در فصل اول رمان «عادت می کنیم» رعایت نشده است. مثلاً جمله «به یکی از دیوارها عکسی بود در قاب چوبی از مردی با سیبل نازک . . .» باید باشد، «به یکی از دیوارها عکسی بود در قاب چوبی از پدر با سیبل نازک . . .»؛ یا جمله «پشت یکی از میزها زنی با روسری سفید . . .» باید باشد، «پشت یکی از میزها شیرین با روسری سفید . . .» و موارد دیگر در این فصل.)

بهانه تغییر زاویه دید به «آیه» فرزند تین ایجر آرزو آن است که برحسب اتفاق مادر به «وبلاگ» دختر که درد دل‌های او با نام مستعار روی اینترنت است دسترسی پیدا می‌کند و آنچه ما از زبان این دختر تازه پا به سن گذاشته زیر عنوان «بچه طلاق» می‌شنویم به مراتب طنزآمیز تر از باقی کتاب است. در حقیقت، ما تمام روایت را یک بار دیگر به طور فشرده می‌خوانیم ولی با فاصله ای طنز آمیزتر از زبان بی‌شیله پبله یک دختر لوس بارآمده ولی باذکاوت و شوخ، که از حالات احساسی دنیای بزرگ ترها، تظاهرات روشنفکرانه، و آداب نوکیسگی پرده برمی‌دارد. این خواننده پیش خود گفت کاش سراسر رمان را همین وبلاگ بچه طلاق گزارش می‌کرد!

بچه طلاق می‌نویسد، «شازده خانم مادر بزرگمه. می‌گم مادر بزرگ خیال نکنید خیلی پیره ها! نه بابا! خیلی باحاله. قدبلند و خوش هیکل و خدایش هنوز خوشگل. گاهی توی مهمونی های خنوادگی پا به پای ماها همچین با موزیک فاز می‌گیره که بیا و ببین. در ضمن یک موقع فکر نکنید من از خاندان جلیل سلطنتم ها! البته از مادر بزرگم پرسید می‌گه مادر بزرگش زن یکی از شاه های قاجار بوده. ولی مامانم می‌گه مادر بزرگم مادر بزرگم یکی از سیصد چهارصد صیغه یکی از سیصد چهارصد شاهزاده دست هشتم و درپیتی قاجارها بوده که مهم ترین مسؤولیت زندگیش از قرار تخم ریزی بوده به سبک ماهی قزل آلا.»

شخصیت پردازی ها

این طنزها و شوخ طبعی ها آن اندازه نیستند که فاصله ای جدی با ماتریال کلیشه ای کتاب به وجود آورند. اینکه «عادت می‌کنیم» ظرف سه سال به چاپ شانزدهم رسیده نشان می‌دهد که بازار نیز محصول خود را می‌شناسد، خواننده ها به راحتی با آرزو یا با محیط داستان همذات پنداری می‌کنند و آنرا «آشنا» می‌یابند. همین مانع می‌شود که آنها شخصیت پردازی ضعیف این رمان سرگرم کننده را نقیصه ای جدی تلقی کنند. بزرگ ترین ضعف کتاب بی‌شک همین یک بُعدی بودن سه شخصیت اصلی است.

«شیرین» دوست آرزو در این رمان بیشتر از آنکه یک کاراکتر مستقل باشد، تبدیل شده است به یک «وردست آرتیسته» (ساید کیک / sidekick)، یعنی کسی که حضورش فقط کارکرد جوک گویی و سر به سر گذاشتن (comic relief) دارد. شیرین هم مونس و سنگ صبور است و هم «مشاور عاقل» اما خواننده هرگز به دنیای درون او راه نمی‌برد. از آنجا که شیرین معرف نوعی نگرش زنانه متفاوت به زندگی است، نقش او در داستان جدی است. تردیدهای او در مورد ارزش های آرزو و طعنه هایی که گاه و بیگاه به

دوست خود می زند، همراه با «فلسفه آسپیرین» او، می توانست یک «دراما» ی واقعی به وجود آورد (تقابل واقعی جهان ها و ارزش های متضاد) و در نتیجه، خواننده درک بهتری از دودلی ها و تردیدهای آرزو در برابر انتخاب همسر پیدا می کرد. در حالیکه در شکل فعلی، خواننده به خوبی می داند که مقاومت اولیه آرزو در برابر سهراب از نوع «ناز و اطوار» تپیک داستانهای سانتی مانثال است و دیر یا زود، آرزو سپر دفاعی را زمین می اندازد. خواننده این نوع داستانها به خوبی با بازی موش و گربه رمانتیک آشنا است و چون پایان کار را می داند، از این بازی لذت می برد بدون آنکه به دل او هراسی بیفتد.

این نوع طرح داستانی یا پلات البته در رمان نویسی غرب قدیمی است و از بهترین نمونه هایش آثار جین آستین است که در آنها دختران دم بخت و زنان جوان معمولاً با این دلمشغولی به دنیا نگاه می کنند که کدام مرد ایده آل است، کدام جفت به هم می خورند و کدام جفت ها نامیزان اند، چگونه می شود آن مرد ایده آل را بهتر شناخت، رابطه شخصیت او با حرفه اش چیست و پرسش های دیگری از این دست؛ و این نوع شناخت، پس از اشتباهات و لغزشهای متعدد، سرانجام به دست می آید.

اما در رمان «عادت می کنیم» شک و تردیدهای آرزو در برابر مهمترین تصمیم زندگی اش تصنعی از آب در می آیند زیرا ما حقیقتاً نمی دانیم او در ضمیر خود چه چیزهایی را سبک سنگین می کند، از چه می هراسد و به چه چیزهایی کشش دارد. وزنه شیرین در این معادله آنچنان ناچیز است که به جای غامض کردن این تصمیم و عمیق تر کردن پرسش های آرزو – و در نتیجه آگاه تر کردن ما به پیچیدگی های تراژیک یک دوستی، یک عشق، شاید یک رقابت ناپیدا، و نیز دو «فلسفه» ی زنانه متفاوت از زندگی در ایران معاصر – به جای اینها، نویسنده ما را برمی گرداند به فضای امن و کلیشه ای بست سلرهایی از نوع نوشته های جکی کالینز و دانیل ستیل.

ضعف شخصیت پردازی شیرین، بر شخصیت پردازی سهراب نیز اثر می گذارد. اگر ما سهراب را به جای آنکه تماماً از چشم آرزو می دیدیم (شاهزاده روایی کلیشه ای)، هم او را با ضعف ها و تاریکی های شخصیت اش از چشمان شیرین شاهد می شدیم، آنگاه سهراب نیز اینچنین مقوائی ترسیم نمی شد. چرا او از همان اولین دیدار عاشق آرزو می شود و تصمیم به ازدواج با او را می گیرد؟ (۲) سهراب هرگز پرسشی جدی از آرزو نمی کند. در رابطه او با آرزو هیچ دینامیسم جدی و تپنده ای نیست که نشان دهد یک مرد باشعور وارد رابطه ای شده پیش بینی ناپذیر اما سرشار از امکانات کشف نشده؛ و عجیب تر اینکه در همه

این موارد برای خود آرزو نیز پرسشی پیش نمی آید. او هرگز نمی پرسد «چرا؟» تا دریابد این پیمان بر چه بنیادی باید پی ریخته شود. (۳)

همانطور که گفتیم امتیاز بزرگ زویا پیرزاد موجزنویسی تصویری او در یک فارسی روان است که برای هرنویسنده ای در هر ژانری - از ژونالیسم حوادث گرفته تا مقالات علوم اجتماعی و تاریخ و فلسفه - یک سرمایه بزرگ است. مثلاً این توصیف شسته رفته را نگاه کنید که یک کلمه اضافه (یا کم) ندارد:

«صدای دو جفت کفش پیچید توی خانه خالی. نور ظهر از لای پره های آفتابگیرها موزاییک های خاکستری را هاشور می زد تا نزدیک بخاری دیواری که مستطیلی بود در قابی از یک ردیف آجر قرمز. آرزو وسط اتاق نشیمن ایستاد و لبخندی چسباند به صورت.»

یک نویسنده آماتور این تصویر و حرکت را به جای دو جمله کوتاه احتمالاً به دو پارگراف می کشاند (هنگام ظهر بود که الف و ب به خانه ای که به فروش گذاشته شده بود وارد شدند. آنها در حالیکه صدای پای شان در حیاط انعکاس پیدا می کرد یک راست به اتاق نشیمن رفتند. کف اتاق فرش نداشت و موزاییک هایش را که به رنگ خاکستری بود می شد دید. از پنجره یک آفتابگیر آویزان بود و از لای پره های آن نور بیرون به داخل می افتاد و روی کف اتاق طرحی از خطوط موازی به وجود می آورد. یکی از دیوارهای نشیمن با آجر قرمز رنگ درست شده بود و در وسط آن یک بخاری دیواری تعبیه کرده بودند که یک تو رفتگی مستطیل شکل را به وجود می آورد. الف در حالیکه وسط اتاق ایستاده بود برای آنکه مشتری را سر ذوق بیاورد متظاهراً سعی کرد لبخند بزند و ...). (۴)

با این توانایی ها، بدون شک یک رمان مردم پسند و «بست سلر» به قلم زویا پیرزاد به مراتب حرفه ای تر و سرگرم کننده تر از نمونه های مشابه از نویسندگان کم توان تر است. اما بهایی که خواننده آثار زویا پیرزاد می پردازد از دست دادن ادبیاتی درخشان از نوع «طعم گس خرمالو» است؛ داستان کوتاهی در یک مجموعه به همین نام که در آن با زبانی درخشان ارتباط «یک زن» و «یک خانه» چنان توصیف می شود که در آن پیشروی تراژیک زمان، توأم با پوسیدگی و زوال یک جهان انسانی، قلب خواننده را چنان می فشارد که او نمی تواند به شکنندگی و ناپایداری زیست خودش واقف تر و شاعرتر نشود. ///

پانوشته ها

۱- در مورد نام شخصیت ها و بازی با معانی آنها رجوع کنید به نقد خانم مهستی شاهرخی، «زویا پیرزاد: هنوز عادت نکرده ایم ما!»:

http://chachmanbidar.blogspot.com/2008/02/blog-post_16.html

۲- منتقد مقیم آلمان خانم نوشین شاهرخی به درستی می نویسد، «مشخص نیست که سهراب جافتاده که تا به حال ازدواج نکرده و فرزندی ندارد چرا در نخستین دیدار با آرزو تصمیم به ازدواج با وی را می گیرد. سهراب می گوید: «چرای این یکی را از اولین باری که دیدمت می دانستم. تصمیم گرفته بودم باهات ازدواج کنم. نمی دانستم تو چندتا اتاق لازم داری.» چه چیزی این حس را در مرد به وجود آورده؟ سهراب از زن جافتاده خوشش می آید؟ از چروک های زیر چشم؟... اما آیا این مشخصاتی که در سهراب نسبت به آرزو کشش ایجاد می کند، مشخصاتی فردی هستند یا عمومی و تپیک؟ کمابیش زیر چشمان هر زن چهل ساله ای چروک وجود دارد. پس سهراب باید از هر زن جافتاده ای که نشانه های گذر تجربه بر چهره و کار را بر دست دارد خوشش بیاید! اگر به چشمان درشت و تیره ی آرزو نیز اشاره کنیم، باز هم می بینیم اغلب زنان ایرانی چشمانی درشت، سیاه و زیبا دارند. در هر صورت خواننده هیچ اطلاعی به دست نمی آورد که چرا سهراب با تجربه در نخستین برخورد، این چنین جذب آرزو می شود و چه گزیری فردی که به شخص آرزو برگردد دلیل بر این جاذبه است. . . آرزو نیز در فرانسه تحصیل کرده، اما نویسنده ترجیح داده فقط رشته ی تحصیلی همسر سابق وی را برای خوانندگان فاش کند و رشته ی تحصیلی شخصیت اصلی رمان را پنهان کند. معلوم نیست که وی پیش از ادامه ی کار پدر در بنگاه، کجا کار می کرده است. آیا این قابل پرسش نیست که چرا در داستانی که حتی رنگ دستمال روی میز رستوران - که البته هیچ ربطی هم به داستان ندارد - با تمام جزئیات تصویر می شود، هیچ سخنی از رشته ی تحصیلی شخصیت اصلی داستان که در شخصیت و تجربیات فردی اش نقش مهمی بازی می کند، به میان نمی آید؟»

<http://www.noufe.com/persish/naghd/text/adatmikoni.htm>

۳- برای یک نگاه طنزآمیز و انتقادی نگاه کنید به نوشته خانم فرشته احمدی، «یادداشتی بر عادت می کنیم پیرزاد»:

<http://www.ghabil.com/article.aspx?id=253>

۴- برای یک بررسی تحلیلی مفصل و مثبت نگاه کنید به مقاله خانم زری نعیمی درباره نوشته های زویا پیرزاد، «بازخوانی پدیده پیرزاد در مجموعه آثارش»:

<http://zanan.co.ir/spip.php?article1048>

بخوانید:

عبدی کلانتری دربارهٔ رمان نویسی معاصر ایران

۱- اسماعیل فصیح در «ثریا در اغما» (۱۳۶۷)

http://www.nilgoon.org/pdfs/abdee_Kalantari_02.pdf

۲- حسن عابدینی و «صدسال داستان نویسی در ایران» (۱۳۶۷)

http://www.nilgoon.org/pdfs/abdee_Kalantari_03.pdf

۳- گلشیری، دولت آبادی، و احمد محمود - مدرنیسم در برابر پوپولیسم (۱۳۶۹)

http://www.nilgoon.org/pdfs/abdee/Abdee_Kalantari_Modernism_Populism.pdf

۴- گلشیری، آذر نفیسی، و و مدرنیسم ایرانی (۱۳۶۹)

http://www.nilgoon.org/articles/Abdee_Kalantari_Lit_Debates.html

۵- هوشنگ گلشیری در «آینه های دردار» (۱۳۷۳)

http://www.nilgoon.org/pdfs/abdee_Kalantari_01.pdf

۶- هوشنگ گلشیری در «جن نامه» (۱۳۸۲)

http://www.nilgoon.org/pdfs/abdee_Kalantari_jennameh.pdf

۷- شهرنوش پارسی پور در «طوبا و معنی شب» (۱۳۸۵)

http://radiozamaaneh.com/nilgoon/2006/08/post_2.html

۸- رویا حکاکیان در «سفر از سرزمین نه» (۱۳۸۵)

http://radiozamaaneh.com/nilgoon/2007/02/post_42.html

۹- فاکنر و دریابندری در «گور به گور» (۱۳۸۶)

http://www.radiozamaaneh.org/nilgoon/2007/08/post_73.html

۱۰- مهدی خلجی در «ناتنی» (۱۳۸۷)

http://www.nilgoon.org/archive/abdeekalantari/articles/nilgoon_zamaneh_102_103.html