پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

رمان می‌نویسند

بدون شک در دو دهۀ گذشته ، زنان در عرصۀ داستان‌نویسی رشد چشمگیری داشته‌اند و از نظر کمی و کیفی آثار درخوری منتشر کرده‌اند .

از زویا پیرزاد تاکنون سه مجموعه داستان و دو رمان منتشر شده است .

رمان **چراغ‌ها را من خاموش می کنم** از ایشان برندۀ چند جایزۀ ادبی شد و آخرین رمان ایشان با نام **عادت می کنیم** در سال ۱۳۸۳ به چاپ رسید .

یکی از نشست‌های کتاب ماه ادبیات و فلسفه به نقد و بررسی این رمان اختصاص داشت که با حضور دکتر علی محمد حق شناس ، دکتر حسین پاینده ، فتح الله بی‌نیاز و بلقیس سلیمانی برگزار شد . حاصل این نشست در اختیار شماست .

***

■ **علی محمد حق شناس:** من بحث خود را به چهار مطلب اصلی محدود می کنم: ۱- موضوع این رمان ، ۲- مضمون یا مضامین آن ، ۳- ساخت رمان و ۴- زبان آن است . آن وقت اگر در دور بعدی فرصتی بود به جنبه‌های دیگر رمان هم سری می‌زنم . دو نکتۀ دیگر هم در ذهن

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

داشتم که خوب است مقدمتاً با شما در میان بگذارم . یکی اینکه به نظر من هر نویسنده‌ای را در چارچوب دیدگاه و موضع ادبی خودش باید طرح و شرح و بررسی کرد ، نه در چارچوب باب طبع زمانه ، یا چارچوبی که ما توقع داریم از او پیروی کند .

از این دیدگاه باید در نظر داشت که زویا پیرزاد در تمامی آثار ، یک نویسنده رئالیست است . بسیار ساده و سرراست می‌نویسد و داستان‌هایش بر جریان خط مستقیم پیش می‌رود؛ و من فکر می کنم که باید در همین چارچوب او را دید و کارش را سنجید . باید دید که در همین چارچوب آیا نویسنده‌ای قابل طرح هست و کارش ارزش دارد که بررسی شود یا خیر .

نکته دومی که می‌خواهم مقدمتاً عرض کنم این است که ما در عرصهٔ رمان هنوز به مرحله‌ای نرسیده‌ایم که به مسائل بسیار بنیادی ، عمیق ، بی‌زمان و متعالی انسانی بپردازیم . در حال حاضر ، ما در عرصهٔ رمان عمدتاً با مسائل سیاسی درگیریم ، یا مسائل اجتماعی از نوع انحطاط طبقهٔ اشرافیت ، رشد آگاهی طبقه کارگر ، رشد طبقه متوسط یا با مسائل

مربوط به ولایات و روستاها از جمله اشرافیت روستایی و تحولی که در حیات کشاورزان در حال بروز است و فرآیند انحطاط خوانین و هم‌طرازان آنها یا با قهرمانان ملی و نظایر اینها و این دل مشغولی ما یا مسائلی سیاسی ، اجتماعی و روستایی چه بسا به خاطر پس زمینه عقیدتی ، تاریخی یا ایدئولوژیکی خودمان باشد . در عرصهٔ رمان ، تا آنجا که من می‌دانم اصولاً توجه چندانی به جامعه شهری به خصوص به قشر یا طبقه بازرگان و بازاری نشده یا اگر شده ، دید ما دیدی منفی بوده است .

حالا با توجه به دو مقدمه‌ای که گفتم اجازه دهید به کتاب **عادت می‌کنیم** اثر زویا پیرزاد در محدودهٔ همان چهار مطلبی که گفتم ، به اجمال تمام نگاهی بیندازیم . در این داستان زویا پیرزاد موضوعش را به جامعه بازرگان ، به ویژه بازرگان بازاری ، یا به تعبیری دیگر بورژوازی ملی محدود می‌کند . اینکه این طبقه تاکنون در رمان‌ها چندان مطرح نشده خودش قابل تأمل است . شاید علت وجود مسائل سیاسی ، مسائل ایدئولوژیکی یا مسائلی در آن مایه بوده یا شاید مد روز یا غلبه افکاری از نوع خاص سبب این تعلل شده است . علت هرچه بوده ، واقعیت این است که این طبقه در رمان ما مطرح نشده است و حال آنکه شاید همین طبقهٔ بازرگان به خصوص قشر بازاری و ملی آن مهم‌ترین بخش از جامعه امروز باشد . پیرزاد در رمان **عادت می‌کنیم** دو گروه از افراد این طبقه را روبه‌روی هم قرار می‌دهد . یکی گروه نوکیسه‌ها یا صاحبان پول نو و دیگری گروه جاافتاده‌تر طبقه بازرگان ، یعنی ریشه‌دارها یا بگوییم ، صاحبان پول کهنه . پیرزاد این دو گروه از طبقه بازرگان را با دقت خیره‌کننده و با اشراف حیرت‌آوری بررسی می‌کند .

نمایندهٔ گروه بازرگانان جا افتاده یا به اصطلاح ، صاحبان پول کهنه یکی سهراب قفل و کلید فروش است و دیگری آرزو و سومی شیرین که همکار آرزو در بنگاه معاملات ملکی است .

در مقابل اینها نمایندگان گروه نوکیسه قرار دارند که پیرزاد چندان نامی از آنها نمی‌برد و تنها به طعنه از آنها ، مثلاً به عنوان «آقا گرانیت» یاد می‌کند . «آقا گرانیت» از آن جهت که بی‌محابا خانه‌های قدیمی ، یا از نظر نوکیسه‌ها خانه‌های کلنگی را می‌خرد و خراب می‌کند و از بین می‌برد و به جای آنها برج‌های چند طبقه می‌سازد ، برج‌هایی که عموماً نمای گرانیتی دارند ولی معرف هیچ لایه از فرهنگ ما نیستند .

نمایندگان دیگر گروه نوکیسه عموماً افرادی هستند که خانه‌هایشان را برای اجاره دادن به بنگاه معاملات ملکی عرضه می‌کنند . یا سالن‌های آرایش را با وجود خود می‌انبارند . زویا پیرزاد نمایندگان این دو گروه از طبقه بازرگان را روبه‌روی هم قرار می‌دهد و آنها را طوری نشان می‌دهد که خواننده خود به خود نوکیسگان را محکوم می‌کند و بازرگانان جا افتاده را تأیید می‌کند . اما دفاع پیرزاد دفاع مستقیم نیست ، یعنی دفاع مقابله‌ای نیست؛ بلکه دفاع نمایشی یا دراماتایزه (dramatized) شده است؛ دفاعی که به عناصر داستان بدل شده است؛ مثلاً ، از طریق نشان دادن نوع لباسی که افراد هر گروه می‌پوشند یا علاقه‌ای که صاحبان پول کهنه به خانه‌های کلنگی و به هر چیزی که دارند ، ریشه‌دار است و در چشم نوکیسگان کلنگی می‌نماید یا از طریق تلاشی که هم اینان برای حفظ آثار ملی یا حفظ جنبه‌های مختلفی می‌کنند که متعلق به جامعه ما است؛ نظیر گچ‌بری‌های خانه‌های قدیمی ، سقف بلند همان خانه‌ها ، حوضچهٔ وسط خانه‌ای که سهراب می‌خواهد بخرد و نیلوفر آبی که در آن حوض است و مانند اینها . هرچه کهنه است برای این گروه از طبقه بازرگان دوست داشتنی است؛ مثل اینکه اینها پاسداران فرهنگ ملی‌شان هستند . باری ، پیرزاد این دو گروه از طبقه بازرگان را به عنوان نمایندگان موضوع اصلی خود یعنی بورژوازی ملی در تقابل با هم قرار می‌دهد و در عین حال همین طبقه را در کلیت آن با طبقه اشراف و با طبقه متوسط بالا از یک طرف و با طبقهٔ متوسط متوسط ، یعنی با کارمندان و کارگران از طرف دیگر مقایسه می‌کند . از این نظر ، اتوبوس سواری آرزو به طرف توپخانه و بحث‌هایی که بین زنان طبقات پائینی و آرزو می‌شود بسیار درخور توجه است . بحث‌ها و درگیری‌های خود آرزو با مادرش منیرخانم و یا دوستان مادرش سرورالسلطنه و غیره نیز از همین نظر شایان توجه بسیار است .

همین عناصر داستانی است که نشان می‌دهد نویسنده طبقهٔ بورژوا را ، به خصوص بورژوای جاافتاده را چگونه می‌سنجد و چه بهائی به آن می‌دهد؛ نیز نشان می‌دهد که نویسنده طبقهٔ مزبور ، به ویژه قشر جاافتاده آن را تا چه اندازه برای جامعه مهم می‌انگارد .

به هر حال ، موضوع داستان به نظر من همین طبقه بازرگان و قشر بازاری آن است . در دل این موضوع زویا پیرزاد دو مضمون به خصوص را برجسته می‌کند و مرتب آنها را به صورت‌های مختلف تکرار می‌کند و آن دو ، یکی مضمون زن در جامعه ایران است و دیگری مضمون عشق و ازدواج در همان جامعه .

عادت می‌کنیم چهره‌های مختلفی را از زن جامعه ایران در خود ترسیم می‌کند که منیر خانم و سرورالسلطنه تنها دو تا از آنها هستند . جالب این است که نویسنده حتی نسبت به قهرمانان منفی‌اش نیز شفقت بسیار از خود نشان می‌دهد . از قهرمانان منفی اسم نمی‌برد؛ به جای آن ، مثلاً از زن چاقی در سالن آرایش یاد می‌کند که با دختر چاقی آمده‌اند و مثل هم بوده‌اند و جعبه‌ای پر از شیرینی‌های چرب و گنده با خود آورده بوده‌اند .

کاش فرصت داشتیم و حرف‌های آنها را در اینجا بازگو می‌کردیم تا می‌دیدیم نویسنده چه توان و قدرتی در استفادهٔ طنزآمیز و شیطنت بار از زبان دارد . باری ، نویسنده این قهرمان‌های منفی را به نام معرفی نمی‌کند؛ ولی مثلاً از مادر تهمینه به عنوان قهرمانی مثبت حتماً به نام سخن می‌گوید . آن‌گاه پیرزاد از میان انواع زنان ایرانی ، یک نوع زن نوظهور را ، یک زن طراز نوین را ، برجسته می‌کند؛ و آن نوعی است که آرزو و شیرین نمونه‌های آن‌اند . نوع زنی که ادعای فمینیستی ندارد ، ادای رفتارها و بازی‌های زبانی این گونه زنان فمینیست را هم درنمی‌آورد؛ ولی به قول خود کتاب ، شیر زنانه وارد میدان می‌شود ، و یک زن به یاری زن دیگری بنگاه معاملات ملکی را که عامل پدر مرحوم بوده است با موفقیت تمام اداره می‌کند و در کارش از هر نظر موفق است . یک بازاری موفق تمام عیار در ۴۰ سالگی بی‌هیچ سایهٔ مردی بر سرش . این زن طراز نوین قائم به ذات است ، مستقل است ، صاحب اراده است ، بازی در نمی‌آورد ، در مقابل ادعاهای عجیب و غریب مادر اشرافی‌اش که شازده‌ای نمی‌دانم دست چندم است ، در مقابل غرولندهای نعیم آقا ، نوکر شازده خانم ، در مقابل گرفتاری‌هایی که «آیه» برای او ایجاد می‌کند ، در مقابل دعواهایی که با افراد مختلف باید بکند ، البته کلافه می‌شود ، اما خم به ابرو نمی‌آورد ، گله نمی‌کند ، گریه

هم نمی‌کند؛ تنها کار می‌کند و مجدانه می‌کوشد زیر بار مشکلات فرونپاشد و نمی‌پاشد. نمونه‌های این نوع از زنان را هم اینک ما در جامعه خودمان به چشم می‌توانیم ببینیم: در دانشگاه‌ها در کرسی‌های استادی، و در ادارات پشت میزها، در عالم مطبوعات، در دنیای نویسندگی به عنوان رمان‌نویس و نقدنویس و مقاله‌نویس و گزارشگر و جز آن. و خود زویا پیرزاد هم یکی از آن زنان است؛ زنانی که به میدان آمده‌اند و نشان داده‌اند که هم عرضه دارند، هم هوش، درایت، پشتکار و موفق هم هستند، حتی در بازار و در بنگاه معاملات ملکی؛ زنانی که اگر فرضاً در رویارویی با یک استاد بنایی خشن و نافرهیخته متوجه شوند استاد قصد تحقیر آنان را دارد، خیلی خوب می‌توانند او را سر جایش بنشانند؛ خیلی راحت می‌توانند کلنگ را بردارند و دیوار استاد ساخته را به قصد اعتراض خراب کنند و آمرانه به استاد دستور دهند که: «حالا اینجا را از نو بساز و طوری

بساز که ما می‌گوییم.» زنان اهل عمل.

و من ورود این نوع زنان طراز نوین را که از رهگذر کتاب **عادت می‌کنیم** به بخش هشیار شعور جمعی ایرانیان گام می‌نهند بسیار امید بخش، مبارک و مسعود می‌دانم. امید که زنان ما و مادران فرزندان ما در آینده از همین نوع زنان طراز نوین باشند.

خوب، این یکی از دو مضمون اصلی کتاب **عادت می‌کنیم** بود. مضمون دوم عشق و ازدواج است. ما همه ایرانی هستیم و خوب می‌دانیم که عشق و ازدواج با آنکه به جوانان مربوط است شدیداً به وسیله پیران و با ضوابط خانوادگی، محدود و اداره می‌شود. عوامل تعیین‌کننده در این‌باره از جمله پول، روابط خانواده‌ها، مقام، شغل، و گاهی هم اندام است. از این گذشته، گاهی هم آدم، به قول شیرین در همین رمان، زن فرانسه می‌شود یا اگر قول شیرین را بسط دهیم، زن آمریکا، زن انگلیس و جز آن.

اما در **عادت می‌کنیم** می‌بینیم که آرزو، برعکس، از فرانسه برمی‌گردد تا شوهر اولش را که با فرانسه وصلت کرده طلاق دهد و زن یک قفل و دستگیره فروش در همین بازار تهران شود؛ قفل و دستگیره فروشی که او هم از سوئیس برگشته و پزشکی را کنار گذاشته تا به کاری مشغول شود که شغل پدرش بوده است. و وقتی از او می‌پرسند چرا برگشتی، می‌گوید پول مریضی دیگران و پول جراحی این و آن را دوست نداشتم بخورم؛ پول قفل و دستگیره راحت‌تر از گلویم پائین می‌رود. در عین حال سهراب مظهر نیکوکاری‌های بازاریان هم هست؛ و می‌بینیم که چگونه به پیروی از سنت دیرینهٔ بازار به یک معتاد کمک می‌کند تا از شر اعتیاد خلاص شود؛ یا زیر بازوی زنی را می‌گیرد که محتاج شده است و جز اینها.

باری، آرزو ازدواج قبلی‌اش را که به سنت رایج در چارچوب خانواده صورت بسته است کنار می‌گذارد و با سهراب ازدواج می‌کند، صرفاً به این خاطر که مرد مطلوب و ایده‌آل او سهراب است.

پس ازدواج دوم آرزو نه به ملاحظات خانوادگی صورت می‌گیرد نه به ملاحظات ثروتمند شدن، نه به هیچ ملاحظهٔ دیگری، سوای آنکه سهراب مرد ایده‌آل اوست.

اکنون به سراغ ساخت رمان **عادت می‌کنیم** برویم. ساخت این اثر با ساخت داستان‌های قبلی زویا پیرزاد خیلی فرق نمی‌کند. همان طور که گفتم این اثر نیز اثری رئالیست با طرح و شکلی ساده است و روایت داستان در آن بر خط مستقیم پیش می‌رود. در این اثر نیز از بازی‌های پست مدرنیستی یا از شگردهای خاص رمان‌های جدید هیچ نشانی به چشم نمی‌خورد. نویسنده خیلی راحت و سرراست داستانش را باز می‌گوید؛ داستانی که به راحتی می‌توان دنبال کرد و فهمید، در این مورد فقط یک حرف برای گفتن هست و آن تناسب ساخت اثر با موضوع آن است. موضوع **عادت می‌کنیم**، همان‌طور که گفتیم سرگذشت بازاریان یا به تعبیری بورژوازی ملی است. طبقه بازرگان، به خصوص بازرگان ملی، اهل حساب است و اهل صراحت و روشنی در حساب و کتاب از پنهان‌کاری و دو دوزه بازی چندان خوشش نمی‌آید. خوب، پیداست که داستان چنین طبقه‌ای را بیش از همه در چارچوب رمان کلاسیک واقعیت‌گرای سرراست می‌توان گفت. چنان داستانی اصولاً با عدم قطعیت و زمان منقطع و روایت بریده بریده و ایجاد اتصال‌های نامنتظر و جابه جایی مطالب و مانند اینها سازگار نیست. چنین تکنیک‌ها به آدمی نمی‌خورد که اصالتاً و به حکم وضعیت طبقاتی‌اش صاف و سرراست است؛ حساب‌هایش هم باید راست و روشن باشد و روابطش را در بازار بی‌ابهام و بی‌شیله پیله گرداند. از همین رو است که به گمان من انتخاب ساخت رئالیستی سرراست و بی‌چم و خم برای اثری چون **عادت می‌کنیم** انتخابی مناسب است و با موضوع و مضمون آن می‌خواند. من این تناسب را مهم‌ترین نکته‌ای می‌دانم که باید دربارهٔ ساخت **عادت می‌کنیم** از یاد نبرد.

اینک به سراغ زبان اثر برویم. در مورد زبان **عادت می‌کنیم** باید بگویم که زویا پیرزاد به صورت خیره‌کننده‌ای موفق است. زبان این اثر از جنبه‌های مختلف قابل طرح و بررسی است؛ از جمله یکی از جنبهٔ زبان‌شناسی صرف. از این نظر، زبان اثر زبانی به تمامی بی‌نقص است. از سلامت دستوری تمام و کمال برخوردار است. انواع ظرافت‌های متنی

و گفتمانی را در خود دارد ، متن به لحاظ گفتمانی فوق‌العاده منسجم است . در عین حال از پیشینه ادبی به خصوص ادبیات داستانی سهمی به سزا دارد . نویسنده کاملاً می‌داند که در هر بخش داستان باید چه کاری با زبان بکند . از بازی‌های سرخود و ناموجه سبکی آگاهانه دوری می‌جوید . هیچ نشانی از کهنه‌گرایی در خود ندارد . در عین حال در نزدیک‌ترین فاصله با زبان زندهٔ امروز قرار می‌گیرد . شاید اقبال بی‌نظیری که به آثار این رمان‌نویس می‌شود تا حد زیادی به خاطر زبان سالم ، روشن و زندهٔ او باشد . در فضای زبان آثار زویا پیرزاد ، به خصوص در فضای **عادت می‌کنیم** ، هیچ احساس غربت و بیگانگی به ما دست نمی‌دهد؛ احساس عقب ماندگی و بی‌سوادی هم همین طور . خوب؛ این از جنبه زبان شناختی . از جنبهٔ جامعه‌شناسی زبان هم زبان **عادت می‌کنیم** درخور توجه است . از جنبهٔ اخیر باید گفت که زبان این اثر عمیقاً شهری است و هیچ یک از ویژگی‌های زبان روستایی در آن نیست . زبان اثر ، مثل زندگی شهری ، پرشتاب و چابک است . زبان لخت و ناتوانی نیست که متناسب با وقت و فراغت روستا باشد و مهلت آن را داشته باشد که خودش را خش خش به زمین بکشد .

اثبات نمی‌خواهد که جامعهٔ شهری جامعهٔ پرشتاب و پرجنب و جوشی است که در آن آدم در عین حال که مثلاً کارهای معاملات ملکی‌اش را دارد می‌گرداند ، باید با دخترش یا با مادرش هم تلفنی صحبت کند؛ در همان حال یادآور شود که مثلاً ، لباس‌ها را هم از لباسشویی بگیرند و باز در همان حال تأکید کند که آجیل هم برای مهمانی مادر بخرند . زبانی که زویا پیرزاد در **عادت می‌کنیم** به کار می‌گیرد دقیقاً به درد چنین موقعیتی می‌خورد . یکی از پرشتاب‌ترین و پرتحرک‌ترین زبان‌هایی است که من می‌شناسم ، و مناسب‌ترین زبان برای شهر و بازار ، نمونهٔ زیر گواه صدق این مدعا است؛ می‌گوید: «تلفن زنگ زد ، آرزو جواب داد . تلفن باز زنگ زد ، آرزو باز جواب داد . شیرین حساب و کتاب کرد نوچ نوچ کرد ، اخم کرد ، لبخند زد ، جمع و تفریق و ضرب کرد ، آرزو پای تلفن حرف زد توضیح داد ، توضیح خواست ، نامه‌هایی را که تهمینهٔ لاغر و غمگین آورد امضا کرد ، به ناهید خنده‌رو گفت باز تو مبایعه نامه را مبایه نامه نوشتی . به نعیم سفارش کرد لباس مادر را پهن کند روی صندلی عقب رنو که چروک نشود ، نعیم اخم کرد که دست شما درد نکند یعنی بعد از این همه سال خدمت بلد نیستیم که . . . ، شیرین گفت موقع قهوه است» .

می‌بینید که زبان با چه شتابی از لای این همه نقش‌های گوناگون جامعه پرمشغلهٔ شهری پیش می‌رود ، بدون اینکه لنگ بزند ، یا کم بیاورد یا گیج شود . خوب ، این هم از نظر جامعه‌شناسی زبان حال . اگر از نظر شگردهای ادبی به زبان **عادت می‌کنیم** نگاه کنیم می‌بینیم که زویا پیرزاد دو کار بسیار بسیار جالب در آن می‌کند که حتی در زبان کارهای قبلی خود او هم سابقه ندارد .

آن دو کار یکی به پردازش زبان مربوط است و دیگری به گزینش زبان . به لحاظ پردازش ، پیرزاد زبان را به تناسب با دیگر عناصر ساختاری رمان با ظرافت تمام پردازش می‌کند . اگر فی المثل ، عنصر شخصیت در ساخت رمان مهدی پاترول است که دارد حرف می‌زند ، زبان رمان به تمامی زبان مهدی پاترول می‌شود ، اگر عنصر شخصیت رئیس بنگاه معاملات ملکی است زبان اثر عین زبان مختص سندهای معاملات ملکی می‌شود . اگر عنصر شخصیت مادر محجوب تهمینه است که با شرم تمام می‌گوید «سلام از ماست» باز زبان کاملاً زبانی می‌شود که از دهان چنان شخصیتی در می‌آید . در موقعیت‌ها هم وضع زبان درست همین طور است . در اینجا هم زبان کاملاً با عنصر ساختاری موقعیت دمساز می‌شود . این پردازش زبان به تناسب با دیگر عناصر ساختاری یعنی با شخصیت ، با موقعیت و با مکان و زمان و موضوع و غیره به نظر من بسیار حیرت‌انگیز است . به خصوص اگر درنظر بیاوریم که زویا پیرزاد نمی‌تواند از آن همه شخصیت و موقعیت تجربهٔ مستقیم داشته باشد .

به لحاظ گزینش نیز پیرزاد به طرزی خیره‌کننده موفق است . خوب می‌داند که چه نوع زبانی را باید در دهان چه کسی و کجا بگذارد . به نظر من در زمینهٔ گزینش زبان ، اثر اخیر پیرزاد در حد معجزه آسایی موفق است . تعجب من از اینجاست که چگونه یک زن در جامعه زن ستیز و مرد زدهٔ ایران توانسته است تا این حد به گونه‌های مختلف زبانی به تناسب با موقعیت‌ها و شخصیت‌های گوناگون اشراف پیدا کند ، آن هم در حدی که بتواند از ابتدای داستان تا انتهای آن به جای همهٔ شخصیت‌ها و در همهٔ موقعیت‌ها حرف بزند و کم نیاورد ، اشتباه هم نکند و از این رهگذر یک سمفونی کم نظیر زبانی بیافریند .

ناگفته نگذارم که من ، به‌رغم همهٔ توفیق‌های اثر در دست بررسی ، یک مشکل عمده با آن دارم و آن اینکه من سهراب را نمی‌پسندم . سهراب زرجو بیش از حد بی‌نقص است ، بی‌نقص‌تر از آنکه در این جهان جایی داشته باشد؛ در این جهان سراپای نقصان ما و در این برهه از بی‌تاریخی . اما اگر هدف معرفی مردی است که مرد آرمانی زن باشد واقع بینانه‌تر باید عمل کرد و واقع بینانه‌ترین عمل همان است که از میان همین مردهایی که زنان زاده‌اند و خود پرورده‌اند ، یکی را که صاف و صوف‌تر است به عنوان نمونه نخستین علم کنند . واقعیت ناامیدکننده هم برای زنان و هم برای مردان این است که سهراب رمان **عادت می‌کنیم** نماینده نوع مرد نیست که هیچ ، وجودش هم جز در عالمی اثیری میسر نمی‌تواند باشد . قبول این نکته لااقل برای نوع زن که در زایش ۹ ماه و در بلوغ ۶ سال از مرد جلوتر است نباید مشکل باشد ، خاصه از آن رو که مرد به هر حال گلی است که زن به سر جهان زده است .

***

■ **حسین پاینده**: من قصد دارم به چند پرسش اساسی پاسخ بدهم و سخنانم حول و حوش آن پرسش‌ها خواهد بود . از زویا پیرزاد تاکنون سه مجموعه داستان کوتاه و دو رمان چاپ شده است . باید گفت مسیری که ایشان در این مدت کوتاه طی کرده‌اند ، مسیری بوده است که یک نویسنده به طور معمول پس از چندین سال کار و پس از انتشار چندین اثر طی می‌کند . بنابراین از این حیث ایشان نویسنده موفقی بودند و چندین جایزه هم بابت رمان قبلی‌شان گرفتند و طبیعتاً من با توقعاتی برآمده از مجموعهٔ این سابقه به سراغ این رمان رفتم .

در رمانی که نه فقط نویسنده‌اش ، بلکه همچنین اکثر شخصیت‌ها زن هستند و علاوه بر آن - بنابر ادله‌ای که در جای خود می‌توان مطرح کرد - صدای راوی هم صدای یک زن است ، شاید یک راه مناسب برای برخورد نقادانه با این رمان اتخاذ منظری فمینیستی باشد و من هم قصد

دارم اینجا یکی از مجموعه دیدگاه‌های فمینیستی را که معطوف به زبان و طرز نگارش است و از دیدگاه‌های سیکسوی فرانسوی بهره می‌گیرد به کار ببرم تا قرائتی از این رمان به دست بدهم. مایل هستم این قرائت را همچنین با توجه به این موضوع انجام دهم که از قرار معلوم مخاطبان این رمان، یعنی خوانندگان زویا پیرزاد، اکثراً زن هستند و اقبال بسیار زیادی به ایشان از طرف زنان شده است.

چرا این گونه بوده است؟ و چرا پیرزاد به‌خصوص در پردازش تجربیات زنانه موفق بوده است؟ اینها بعضی از آن پرسش‌هاست.

مایلم در ابتدا نقل قولی از صفحه ۲۳۵ این رمان برای شما بخوانم که در آن «آیه» (دختر شخصیت اصلی) در یکی از یادداشت‌هایی که در وبلاگ خودش گذاشته است، می‌گوید: «مادر بزرگم راست می‌گه. این فمینیسم‌بازی گند زده به همه زندگی‌ها. زن‌ها یا نباید بچه‌دار بشند یا اگر بچه‌دار شدند باید -» و اینجا جمله ناقص می‌ماند. شاید این جمله

در واقع اشاره بکند به آن تجربه اصلی که کانون توجه نویسنده است و آن تجربه، احساسات زنانه است در برخورد با مسائلی که شاید از دیدگاه مردان اموری روزمره، طبیعی و کاملاً معمولی جلوه بکند.

از جمله وجوه مشخصه داستان‌نویسی پیرزاد این است که دست روی همین احساسات می‌گذارد، کما اینکه در رمان قبلی خود - **چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم** - هم همین کار را کرده و از منظری کاملاً ناآشنا به‌خصوص برای مردان این احساسات را مورد کاوش قرار داده بود. پیرزاد این احساسات را از دیدگاه یک زن بیان می‌کند و از این حیث من اعتقاد دارم که نوشته‌های ایشان به طور کلی وارد نوعی گفت‌وگوی انتقادی با فرهنگ ما شده است.

این صدای زنانه تا به حال در ادبیات ما چندان قوی نبوده است. می‌توان گفت نویسندگان زن در کشور ما پیش از این نیز در آثارشان به تجربیات زنانه پرداخته‌اند، اما نه از منظری کاملاً زنانه. به سخن دیگر، تجربیات و احساسات زنانه، در ادبیات داستانی ما کمتر از درون ذهن یک زن کاویده شده است.

به اعتقاد من خانم پیرزاد به خصوص در رمان قبلی‌شان شجاعت و ابتکار خاصی به خرج دادند و در این رمان هم تلاش بسیار زیادی در ادامه همان کاوش انجام داده‌اند. نگارش ایشان به تعبیری کاملاً نگارش زنانه است. اما منظور از نگارش زنانه چیست؟ بزرگ‌ترین مشکل زن نویسنده به قول ویرجینیا وولف این است که ناگزیر باید از زبانی استفاده کند که بنا بر سنت کاملاً مردانه است.

بنابراین، پرداختن به تجربیات زنانه با به‌کارگیری وسیله‌ای که مردان نویسنده آن را کاملاً برای ما آشنا کرده‌اند (یعنی با طرز نگارش مردانه) کار چندان ساده‌ای نیست. سیکسو اعتقاد دارد که هدف اول نگارش زنانه در داستان‌نویسی این است که فرهنگ مرادوه یا ارتباط کلامی بین انسان‌ها را که فرهنگ مردانه است به هم بریزد. این به هم ریختن هم در سبک است و هم در لحن، زبان و احساس.

به عبارت دیگر، در نگارش زنانه، گفتمان مردانه کاملاً تغییر می‌کند. مؤلفه‌های این تغییر چه هستند: اول و مهم‌تر از همه اینکه در این رمان، زنان سوژه هستند و نه اُبژه و این شکل جدیدی از نگارش است. آرزو (شخصیت اصلی این رمان) زن است و رویدادهای طرح یا پیرنگ داستان بر محور احساسات و اعمال آرزو شکل می‌گیرد. به طریق اولی زاویه دیدی که نویسنده انتخاب کرده است کاملاً با این نگارش زنانه منطبق است و راوی این داستان البته خود آرزو نیست، بلکه یک راوی گمنام است، اما دنیا را از منظر آرزو می‌بیند. اگر بخواهیم اصطلاح مناسب برای این نوع زاویه دید به کار ببریم، باید بگوییم در این رمان، به تعبیر هنری جیمز، راوی یک «ذهنیت مرکزی» اتخاذ کرده است. به بیان دیگر این ذهنیت مرکزی به پنداشت‌ها و برداشت‌ها و احساسات آرزو محدود می‌شود و بنابراین ما هم در قرائت رمان هیچ چاره‌ای نداریم جز اینکه دنیا را از چشم آرزو ببینیم.

این ابزار بسیار مفیدی در دست نویسنده بوده است. از جمله نکات مثبت دیگری که من در همین زمینه در این رمان دیدم، فائق آمدن بر محدودیت‌های ناشی از انتخاب این زاویه دید بود.

اگر قرار باشد که نویسنده از منظر احساسات شخصیت اصلی به رویدادها نگاه بکند، آنچه راوی می‌گوید محدود به همان شخصیت اصلی می‌شود و بنابراین راوی به راحتی نمی‌تواند وقایع گذشته را بازگو بکند، چون راوی دیگر سوم شخص دانای کل (به تعبیر و اصطلاحات قدیمی) نیست.

در این رمان (برای مثال در صفحات ۱۸۶ تا ۱۸۹) نویسنده از یک تمهید جدید استفاده می‌کند و آن تمهید استفاده از وبلاگ است. آرزو کاملاً بر حسب اتفاق به وبلاگی برمی‌خورد که دخترش در اینترنت ایجاد کرده است. همان طور که می‌دانید وبلاگ یک صفحه اینترنتی است که شما در آن برداشت‌های خودتان را درباره وقایع روزمره و احساسات کاملاً شخصی خودتان بیان می‌کنید.

تفاوت این قسمت از رمان با بقیه‌اش در این است که در اینجا راوی در عین حال که همان راوی سابق است، بدون نفوذ به ذهن آیه توانسته مکنونات قلبی آیه را برای ما آشکار کند. من قصد داشتم بخش‌هایی از این وبلاگ را بخوانم، ولی با توجه به ضیق وقت از این کار خودداری می‌کنم و به ذکر همان صفحات بسنده می‌کنم. قلم (یا «فونت») به کار

رفته در نوشتن مطالب این وب‌لاگ متفاوت است و این به لحاظ بصری به خواننده علامت می‌دهد بدون اینکه زاویه دید تغییر بکند در واقع ما وارد ذهن آیه می‌شویم .

همچنین در صفحات ۲۱۸ تا ۲۲۲ نویسنده تمهید دیگری را به همین منظور استفاده می‌کند: این بار برای بیان وقایع گذشته ، آرزو به چند عکس نگاه می‌کند که اوایل ازدواجش گرفته شده است و خودش یاد آن رویدادهای ابتدای ازدواجش می‌افتد و بنابراین راوی فرصت می‌یابد و بخشی از داستان را که ما به هیچ طریق دیگری نمی‌توانستیم بدانیم (و در واقع آن وقایع ، پس زمینه رابطه تنش‌آمیز آرزو با شوهرش است) کاملاً درک بکنیم . استفاده از این دو تمهید به اعتقاد من در این رمان بسیار جالب بوده و جزو نقاط قوت این داستان است .

زن در این رمان موجودی منفعل و واجد اهمیت ثانوی نیست ، بلکه در کانون روایت و نیز در کانون دنیایی است که خود این روایت برای ما توصیف می‌کند . این یک جنبه نگارش زنانه در این رمان است . جنبه دوم اینکه زنان در این رمان شخصیت‌های قالبی و مضحک ندارند . حتی شیرین که در بخش‌هایی از رمان با شخصیت اصلی مخالفت می‌کند و حرف‌هایی بر ضد عقاید او می‌زند ، آن شخصیت معمول زن چرت‌وپرت‌گو و مزخرف‌گویی که در فرهنگ عامه پرورانده می‌شود نیست . شخصیت‌های زن در این رمان (که تعدادشان بسیار زیاد است) هرکدام از جنبه‌ای قابل بررسی‌اند. طبیعتاً شخصیت اصلی بیش از سایر شخصیت‌ها پیچیده است ، ولی مطلب مهم این است که کلیشه‌های خواننده در مورد زن و رفتار زنانه در این روایت نقض و شکسته می‌شود .

این کار ، یعنی شکستن کلیشه‌های ما درباره زن ، حکم دعوت ضمنی از خواننده است برای کشف انگیزه این رفتار و اتفاقاً به همین سبب این رمان یک داستان عامه‌پسند نیست ، چون به طور ضمنی خواننده را به یک تأمل ثانوی دعوت می‌کند . یک وجه تأمل ما ، قرائت خود رمان و فهم رویدادهای آن است؛ ولی یک وجه دیگر تأمل در این قضیه است که چرا این زن‌ها این‌گونه رفتار می‌کنند . این یعنی سوق داده شدن خواننده به تلاشی برای فهم پیچیدگی ابعاد شخصیت این زنان .

کشف این انگیزه‌ها و ابعاد ناپیدا ، برای خواننده مرد امکان‌ناپذیر است . مگر اینکه آن خواننده مرد ، خودش را آماده بکند تا با دنیای درونی یک زن آشنا شود ، یعنی دنیا را از منظر یک زن ببیند و این کاری است که یک نویسنده خوب موفق می‌شود انجام دهد . در اینجا مایلم بگویم که از همان ابتدای رمان ماجرای دنیای زنانه و اینکه «زنان می‌توانند» و ما باید «عادت بکنیم» و قبول کنیم که زنان ناتوان نیستند ، به خواننده علامت داده می‌شود . من فقط چند سطری از صحنه آغازین این رمان را می‌خواهم بخوانم:

«آرزو به زانتیای سفید نگاه کرد که می‌خواست جلوی لبنیات فروشی پارک کند . زیر لب گفت: «شرط می‌بندم گند بزنی ، پسر جان» و آرنج روی لبه پنجره و دست روی فرمان منتظر ماند . راننده‌ی ریش‌بزی رفت جلو ، آمد عقب ، رفت جلو و آمد عقب و از خیر جا پارک گذشت .» (این بخشی از آن ضرب آهنگ نثر است که دکتر حق‌شناس به آن اشاره کردند) .

«آرزو زد دنده عقب ، دست گذاشت روی پشتی صندلی بغل و به پشت سر نگاه کرد . جوان ریش بزی داشت نگاه می‌کرد . مردی دم در لبنیاتی کیک و شیرکاکائو می‌خورد و نگاه می‌کرد . جیغ لاستیک‌ها درآمد و رنو پارک شد .» رمان با این صحنه شروع می‌شود و این اولین رویداد نمادین از توانایی زنان است ، توانایی‌ای که بعداً در مدیریت اعجاب‌آور ، آرزو در یک محیط کاملاً مردانه (یعنی بنگاه معاملات املاک) خود را نشان می‌دهد .

مدیریت آرزو در آنجا به عبارتی ادامهٔ همین توانایی است که اولین نشانه آن را ما در این صحنه می‌بینیم . من قصد داشتم البته به صحنه دیگری اشاره کنم که چون دکتر حق‌شناس اشاره کردند از بیان دوبارهٔ آن پرهیز می‌کنم و فقط نام می‌برم که کدام صحنه است: صحنه فروریختن و خراب کردن آن دیواری که در واقع معمار سعی می‌کرده بنا بکند و آرزو با آن مخالف است .

این رویدادها کاملاً جنبه نمادین دارند . از جمله توانایی‌های یک نویسنده صاحب سبک این است که رویدادها را بی‌دلیل نیاورد بلکه هر رویدادی بخشی از تلاش او برای شخصیت‌پردازی باشد. مثال‌هایی که زدم به گمانم نمونه‌های چنین نگارشی است .

واکنش‌های کاسب‌های محل در صفحهٔ ۱۱۰ رمان از همین منظر درخور تأمل هستند: «کاسب‌های محل از اینکه آرزو تصمیم گرفته بود کار پدر را دنبال کند اول تعجب کرده بودند ، بعد پوزخند زده بودند که زن و بنگاه معاملات ملکی چرخاندن؟ سر دو ماه بُریده» . این نمونه و نمونه‌هایی از این قبیل صرفاً یادآوری به خواننده است که ما نمی‌توانیم به راحتی عادت بکنیم به اینکه زن در چنین موقعیت‌هایی قرار بگیرد ، خود نگارش این رمان بخشی از تلاش خانم پیرزاد برای عادت دادن ما به این موضوع است که دستاوردهای بشری به مردها منحصر نمی‌شوند ، بلکه زنان هم می‌توانند در این زمینه‌ها خوش بدرخشند .

نکته نهایی و سوم در مورد نگارش زنانه در این رمان اینکه در این رمان زنان وجودی مستقل از مردان دارند . بنا به ادله‌ای که دربدا هم به خوبی آن را پرورانده ، تا حال فرض بر این بوده که مرد ، مرد است اما زن «غیر مرد» است . یعنی اگر بخواهیم بگوییم که مرد چیست ، ویژگی‌های خود مرد را می‌گوییم و حال آنکه اگر بخواهیم زن را تعریف کنیم می‌گوییم که کدام ویژگی‌های مردانه‌ای را ندارد تا از راه نفی ، زن را تعریف کرده باشیم . این رمان گفتمان مردانه و پدرسالارانه را به هم می‌ریزد ، به این معنی که زنان در این رمان وجود قائم به ذات خودشان را دارند .

به قول منتقد فمینیست جوزفین دانول ، «در ادبیاتی که مردان می‌نویسند ، زنان غالباً غیر یا دیگری تلقی می‌شوند . به بیان دیگر ، زنان اشیایی هستند که میزان اهمیت‌شان به این بستگی دارد که تا چه حد اهداف شخصیت اصلی مرد را محقق می‌کنند .» در رمان **عادت می‌کنیم** ، این نظم مردانه مختل می‌شود .

آرزو شخصیت مستقل خودش را دارد و تحت تأثیر عقاید مردان درباره خودش قرار نمی‌گیرد و اگر هم متمایل به سهراب می‌شود اتفاقاً به علت علاقه سهراب به خودش نیست ، بلکه به سبب علاقه خودش به سهراب است که فقط با علاقه سهراب به خودش هم‌زمان شده است .

در شرح بیشتر درباره موجودیت مستقل زنان در این رمان همچنین می‌توان افزود که مکان‌ها هم از دیدگاهی کاملاً زنانه توصیف می‌شوند .

برای مثال ، خواننده سنخی با میدان توپخانه و مناطق اطراف آن آشنا نیست و واقف است که به سبب نوع حرفه‌ای که آنجا انجام می‌شود معمولاً مردها در آنجا تردد دارند. لذا در آن سالن غذاخوری که سهراب قرار ملاقات با آرزو می‌گذارد ، فقط مردان هستند و همه به پشتی تکیه داده‌اند و نشسته‌اند.

توصیف آن صحنه از دیدگاهی کاملاً زنانه صورت گرفته است . اضطراب‌هایی که آرزو را در جمع مردانه می‌گیرد ، برای مردان جداً تا آن حد آشنا نیست . از جمله خدمت‌های ادبیات به بشریت این است که تجربیاتی را که انسان خودش نداشته است بی‌خطر از راه تخیل و بدون هزینه‌های بسیار گرانی که در زندگی واقعی گهگاه به لحاظ عاطفی مجبور می‌شویم بپردازیم ، به ما منتقل می‌کند . این رمان ابتدا حس همدردی (Sympathy) و سپس همدلی عاطفی را در خوانندهٔ زن هم برمی‌انگیزد . زیرا وارد حیطه‌ای از احساسات زنانه می‌شود که به طور معمول بنا به مقتضیات فرهنگ مردسالارانهٔ ایرانی مسکوت گذاشته می‌شود . فرهنگ ایرانی از دیرباز چنین ترویج کرده است که زن احساسات ندارد ، یا اگر هم دارد این احساسات هرگز نمی‌تواند متناقض باشد بلکه ساده و سرراست است .

دربارهٔ زبان خانم پیرزاد باید بسیار خلاصه بگویم که من هم از خواندن رمان قبلی ایشان و هم از خواندن این رمان بسیار خرسند شدم که نویسنده‌ای خودآگاهانه با زبان برخورد می‌کند ، و به غلط‌های مصطلح میدان که نمی‌دهد هیچ ، آنها را به باد انتقاد و حتی به سُخره هم می‌گیرد . برای مثال در بعضی گفت‌وگوها آرزو غلط‌های مصطلحی مانند «عملیات‌ها» یا «مراسم‌ها» که شخصیت‌های دیگر در گفتار خودشان به کار می‌برند مورد انتقاد قرار می‌دهد. از حیث پیراستگی زبان ، هم رمان قبلی خانم پیرزاد و هم این رمان درخور اعتنا هستند. محتوای کلی یا مضمون عمده این رمان و هم رمان قبلی فایق آمدن بر احساس مبهم زنانه و دودلی عاطفی است .

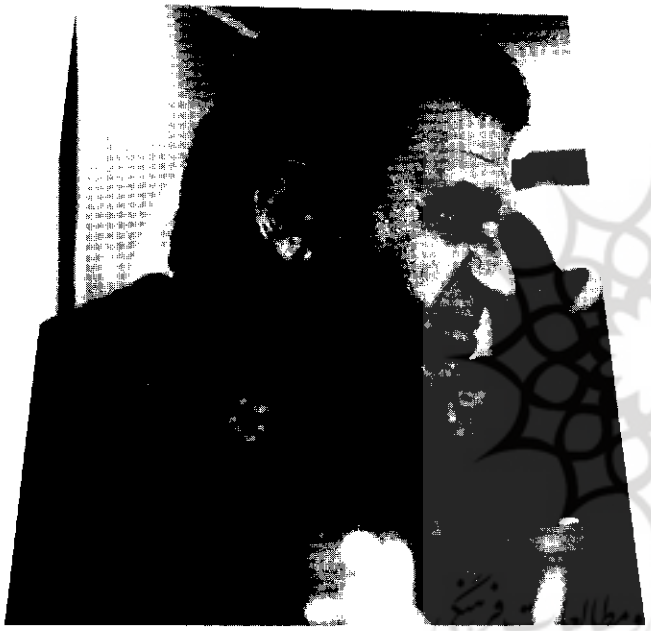
این رمان به شیوه رمان‌های زمانه ما ، کاملاً مبهم تمام می‌شود . کما اینکه رمان **چراغ‌ها را من خاموش می کنم** هم با درجه زیادی از ابهام همراه بود و تمام شد . کاویدن این احساسات مبهم و آشنا شدن با این دودلی‌ها بخشی از ارزش فرهنگی این رمان و بخشی از گفت‌وگوی انتقادی آن با فرهنگ مسلط در زمان ما است .

در پایان مایلم به اختصار اشاره بکنم که به اعتقاد من رمان **چراغ‌ها را من خاموش می کنم** ساختاری بسیار محکم و منسجم داشت چون شخصیت‌ها از راه کاوش درون ذهنی پرداخته شده بودند نه از راه توصیف مستقیم ، طرح داستان هم کشش و تعلیق موجهی داشت نه کشش و تعلیق تصنعی که مانند ادبیات عامه‌پسند به رمان تحمیل شده باشد. این رمان اما در قیاس با رمان قبلی خانم پیرزاد به نظر من ساختاری بسیار ساده‌تر دارد و آن شخصیت‌پردازی بسیار پیچیده و محکم را در آن ندیدم .

اگر بخواهم اینجا به استعاره‌ای متوسل شوم باید بگویم **چراغ‌ها را من خاموش می کنم** مانند یک عمارت چند طبقه با اتاق‌های تو درتو و معماری تفکر برانگیز بود ، حال آنکه این رمان شبیه به یک آپارتمان نورگیر صرفاً جالب است .

***

■ **فتح‌الله بی‌نیاز:** من نقد ساختاری – معنایی خود را به شکل مستقل و بدون پاسخگویی به نظرات دیگران ارائه می‌دهم . همان‌طور که خواننده‌ها پی برده‌اند ، متن تا صفحهٔ ۱۰۰ فاقد پلات است؛ یعنی طرحی وجود ندارد که خواننده دنبال گره داستانی‌اش باشد. اینکه بخشی از یک داستان فاقد طرح باشد ، به خودی خود مشکلی نیست . حاکمیت بلامنازع یا عدم حاکمیت طرح ، بحثی بود که در اوایل قرن بین کسانی چون خانم ویرجینیا وولف و آرنولد بنت پیش آمد و بعدها جوزف کنراد و دیگران روی آن کار کردند . این سلسله مباحث به اینجا انجامید که بخشی از داستان می‌تواند فاقد طرح باشد مشروط بر اینکه نویسنده از فرصت استفاده کند و فقدان آن را با شخصیت‌پردازی و بعضاً فضاسازی جبران کند. برای نمونه در رمان ویرجینیا وولف به نام **خانم دالووی** ، قسمت اول فاقد طرح است ، ولی نویسنده با کار دقیق و مستمر روی احساس و اندیشه شخصیت اول ، تا شروع طرح ، الگوی نسبتاً قابل قبولی



از روان‌شناختی خانم دالووی ارائه می‌دهد.

همین اتفاق در قسمت اول داستان بلند **مرگ در ونیز** از سوی توماس مان در مورد شخصیت اول یعنی آشنباخ روی می‌دهد . این رویکرد می‌تواند از نوع مغازه‌ای که شخصیت به آن دقت می‌کند و نیز صفحات مورد علاقه‌اش در روزنامه‌ها تا مونولوگ‌های تعیین کننده بسط پیدا کند.

اما در داستان **عادت می‌کنیم** ما در ۱۰۰ صفحه اول ، در غیاب طرح ، بخشی از وجوه شخصیتی آرزو را در رابطه با امور گذرا می‌بینیم؛ این رابطه ، مثلاً در رستورانی که آرم و عنوانش روی فنجان‌ها حک شده است ، یا برخوردهای تکراری و گذرا و فاقد دینامیسم درونی با افرادی تکراری همچون نعیم یا حتی افراد گذراتری چون محبوبه که مدام در حال تعویض شوهر است ، و نیز تمایل ماه منیر مادر آرزو برای آشنا کردن او با مردهای صاحب منصب و پولدار ، سیما و شمای کلی از شخصیت آرزو به دست نمی‌دهند .

به عبارت دیگر نویسنده بیشتر به امور روزمره بسنده می‌کند . این

امور بخشی از زمینه داستان‌اند. تردیدی نیست که یک داستان خوب، حتماً از زمینه خوبی هم برخوردار است؛ زمان، مکان، اعتقادات و باورها، سنت‌ها و ساز و کارهای اجتماعی، معیارهای اخلاقی و ارزش‌های جامعه، عناصر مکمل شخصیت‌پردازی و فضاسازی و پرداختن به رخدادهای گوناگون و حتی تناور کردن محور طرح‌اند، اما نه در عرض داستان و به مثابه عامل بیرونی و به شکلی توریسم گونه، بلکه به عنوان جزئی از فرایند داستان.

متن **عادت می‌کنیم** از این بابت که در چهار دیواری محصور نشده، امتیازی کسب کرده است، اما لحاظ کردن افراطی عناصر روزمره همچون اشاره به اداره اماکن، مقامات شبیه هم و چند ده مورد دیگر، وصله‌هایی هستند که به رغم اشباع شدگی، تأثیری بر فرایند داستان ندارند و حذفشان مشکلی ایجاد نمی‌کند. البته موارد قابل تحسینی هم هست که نویسنده همین اجزاء به ظاهر کم اهمیت را تا حد یک آرایه ارزشمند ادبی برکشیده است، مانند «روی نیمکت قرمز کسی ننشسته بود» در صفحه ۲۵۹، بعد از حرف‌های تهمینه درباره برادرش.

درباره مسائلی که به نوعی تضاد تاریخی با مناسبات عام خانوادگی و اجتماعی دارند، مسئله از این هم مهم‌تر است. در صفحهٔ ۱۶۶ آیه می‌گوید که «بابک مدام با دوست دختر باباش مسافرت و مهمانی‌اند. با دوست پسر مامانش هم همین‌طور.» آیا این نوع اشاره‌های گذرا که به دلایل پرشماری جزو زمینه داستان قرار می‌گیرد، می‌تواند به صورت یک «پالس خبری» بیاید و برود و خواننده ردی از آنها پیدا نکند؟

همین سرسری گرفتن زمینه، به ضعف دوم ساختاری داستان تبدیل شده است. ضعف سوم ساختاری، این است که می‌توان بخش‌هایی از داستان را حذف کرد، بی‌آنکه به کلیت ساختار و معنای آن لطمه‌ای وارد شود؛ مانند کلیه موارد مربوط به خانواده تهمینه که فقط شوالیه‌گری سهراب و فلورانس نایتینگل گری آرزو را فربه‌تر می‌کند، یا مورد دزدی یکی از کارمندها که به شکلی مکانیکی وارد متن شده است یا سوار اتوبوس شدن. هیچ یک از این موارد را نمی‌توان «پاره ساختار» یا «تمهید» و جزئی از بافت خواند، چون جزو اطلاعات تکراری و زائدند و چیزی به خواننده نمی‌دهند.

ضعف ساختاری چهارم، محدود شدن به تصویرسازی و اجتناب از کوتاه‌نمایی است. بسیاری از تصاویر (کنش‌های روزمره همراه با دیالوگ) که چندین سطر را به خود اختصاص داده‌اند، با اندکی شگرد – که نویسنده توانایی‌اش را در آن ثابت کرده است – می‌توانستند به شکل توصیف کوتاه‌نمایی آورده شوند؛ مثلاً رابطه پدر و مادر آرزو.

ضعف ساختاری پنجم، کاربرد تصویر به مثابه تکمیل و تحکیم نقالی است. برای نمونه آیه در صفحه‌های ۴۱۴ تا ۲۱۷ درباره کم و کیف مجلس عروسی نقالی می‌کند، و دوباره بخشی از صفحات ۲۲۳ تا ۲۳۳ به تصویرسازی همین نقالی‌ها اختصاص یافته است.

ضعف ساختاری ششم، ارزش‌گذاری توصیف یا تصویر، پیش از بازنمایی شخصیت یا اصرار بر هویت‌بخشی شخصیتی که قبلاً به اندازه کافی درباره‌اش گفته شده است. برای مثال، خواننده هنوز با ماه منیر آشنا نمی‌شود که در صفحه ۳۰، راوی دانای کل، عقیده او را درباره تابلوی بالای بخاری به خواننده می‌گوید. این تابلو و تابلوی دیگر از جمله ظرایف استادانه نویسنده‌اند، اما بهتر بود خواننده به پیشداوری مجبور نمی‌شد. یا تأکید بیش از حد، حتی از جانب نصرت بر خصلت مردستیزی شیرین. نصرت به وضوح از او با عنوان «دشمن قسم خورده ازدواج و مردها» یاد می‌کند، در حالی که همین خصوصیت به اندازه کافی مقبول خواننده نیفتاده است؛ زیرا شیرین هیچ جا در مقابل مرد خوش‌سیما، امروزی و پولداری «قرار» نگرفته است تا خواننده بفهمد فمینیسم سطحی گرایانه او تا چه حد «مردطلبانه» است و تا چه میزان «مردستیزانه».

ضعف ساختاری هفتم، به زائد بودن صفحات ۲۳۴ تا ۲۶۶ و خلاصه کردن آن در شش تا ده صفحه است؛ چون شاهد چیز دیگری نیستیم، مگر قربان صدقه رفتن‌های نصرت، فرزند ستیزی ماه‌منیر، لوس‌بازی‌های آیه، فمینیسم بازی شیرین، اعمال گیج‌سرانه نعیم، گریز به گذشتهٔ آرزو، تمایلات تجمل گرایانه ماه منیر و بالاخره اشاره به سهراب و تشکیل دادن یک پرونده شسته و رفته برای وابسته کردن او به باستان گرایی همراه با شاتوت خوردن آرزو.

جدا از ضعف‌های دیگری که به ساختار داستان وارد است، باید به چند نکته مهم اشاره کرد. **عادت می‌کنیم** فاقد خصلت مدرنیستی است. تقابل ذهنیت و عینیت در ساختار روایت اتفاق نمی‌افتد؛ یعنی نه آرزو و آیه و شیرین و نه سهراب در پی کشف وجودی ذهنی و دنیای خاصی نیستند که از وجود فیزیکی و روزمره‌شان منفک و حتی فراتر باشد. بنابراین می‌توان گفت که **عملاً** هیچ یک از آنها درونکاوی نشده‌اند.

داستان به لحاظ رویکرد ساختار روایی، در جزئیات یک سویه است؛ یعنی ما شخصیت‌ها و کل روایت را در چارچوب زمانی خاص درک می‌کنیم؛ آن‌هم با عناصر خاصی که اساساً سطحی و گذرا هستند؛ مانند خرید لباس، نوشیدن قهوه، و حتی برخورد با مسئله پیچیده‌ای همچون اعتیاد. داستان در کلیات نیز یک سویه است، رجعت‌های مکرر به گذشته، بدون آنکه خواننده را به درون شخصیت نفوذ دهد، یا به مسائل هستی‌شناسی بپردازد، به عاملی از عوامل زمان باوری این ساختار تبدیل شده است. رجعت به گذشته حدود یک چهارم کتاب را به خود اختصاص داده است. اما در این رجعت‌ها همه جا با سطح روابط روبه‌رو هستیم نه با واکای و بازنگری مدرنیستی. اگر تمام رجعت به گذشته‌ها براساس زمان کرونولوژیک کنار هم چیده شوند، خواننده فقط از «اطلاعات» زندگی گذشته آرزو «اشباع» می‌شود، حال آنکه او می‌خواهد با جنبه‌های روانکاوانهٔ این اطلاعات «اقناع» شود. بی‌دلیل نیست که ما آرزو، سهراب و دیگران را مشروط به همین شرایط می‌دانیم و نه عناصر تیپیکی که می‌توانند فراتر از زمان بروند و هستی روایی مستقلی پیدا کنند، مثل راسکلنیکف یا حتی دیزی میلر (هنری جیمز) و هدا گابلر (ایبسن).

توجه داشته باشیم که اینجا ما با داستانی رئالیستی روبه‌رو هستیم.

اگر پای داستان **مسخ** در میان بود، کسی دنبال سوسکی به نام گره‌گور سامسا نمی‌گشت. ولی داستان **عادت می‌کنیم**، خواننده را ناخودآگاه به بیرون از متن ارجاع می‌دهد. در نتیجه او زنی را می‌بیند که اصلاً با الگوهای واقع‌گرایانه همسازی ندارد. اجازه بدهید درباره همسازی یا حقیقت‌نمایی کمی حرف بزنم. این مقوله به مفهوم انطباق تمام و کمال روایت با واقعیت بیرونی نیست، بلکه به معنی هماهنگی با تلقی و برداشت همگانی است. به قول افلاطون، در دادگاه، مهم کنش نیست، مهم متقاعد کردن جمع است.

بر این اساس شخصیت‌های آرزو و سهراب با کدامین برداشت عمومی می‌توانند معناپذیر شوند؟ شما می‌دانید که هر شغلی به دنبال خود یک سری «خصوصیت» می‌آورد.

منکر فردیت و منش و منیت انسان‌ها نیستیم، ولی چرا بیشتر راننده کامیون‌ها، زن‌های آرایشگر و قصاب‌ها، رفتارها و کنش‌های مشابهی دارند؟ یک دیپلمه یا لیسانسیه، پنج سال پس از کسب مدرک، خصوصیاتی دارد که ارتباط تنگاتنگی با شغلش طی این پنج سال دارد؛ اینکه در یک مؤسسه تحقیقات فرهنگی کار کنند یا شرکت تجاری یا رستوران یا آژانس فروش بلیت هواپیمایی.

شغل آرزو و سهراب، خارج از اراده‌شان، ایجاب می‌کند که همه روزه، نه تنها در تقابل مستقیم بلکه در تضاد مستقیم با همنوعشان قرار گیرند. نفع آنها یعنی ضرر همنوعشان و برعکس، و این چیزی نیست که به حوزه اخلاقیات و عاطفه ارتباط داشته باشد؛ فقط نسبت‌ها فرق می‌کنند. کسی هم که از صبح تا شب با همنوعش در تضاد است، نمی‌تواند به مفهوم فلسفی - روان‌شناختی کلمه «نوعدوست» باشد؛ چون به قول ماکیاول مردم از خون پدرشان می‌گذرند، اما از مالشان نمی‌گذرند.

ممکن است چنین افرادی، پدر و مادری خانواده دوست، همسایه‌هایی مهربان، خویشاوندی دلسوز و حتی خیّر و نیکوکاری مدرسه‌ساز باشند و یک جا، پانصد میلیون برای ساخت مدرسه بدهند، اما اینها فقط نیمرخ‌های خاصی از آنهاست. آنها نمی‌توانند آن طور که خانم پیرزاد به ما نشان داده است، همه جا، همه وقت و در تمام موقعیت‌ها، خودشان را وقف همنوعشان کنند. تردیدی نیست که آرزو و سهراب به مانند نیکوکار مدرسه‌ساز، در جایی از مساعدت دریغ نمی‌کنند، اما نمی‌توان در یک متن ۲۶۰ صفحه‌ای، مدام آنها را به عنوان «نیکوکار مدرسه‌ساز» معرفی کنیم. این نیکوکار، چه آرزو و سهراب باشند چه نیکوکاران واقعی، نیمرخ‌های دیگری هم دارند. آنها در کارخانه، شرکت و مؤسسه‌شان چه رابطه‌ای با کارگران و کارمندانشان دارند؟ آیا می‌توانند قواعد سرمایه‌داری را نادیده بگیرند و بخشی از ارزش افزوده آنها را برای مداوای فرزندشان به خودشان بازگردانند؟

سرمایه یک پدیده بی‌رحم عینی است، یا باید رشد کند یا نابود شود. اگر آرزو بیش از ده سال یک بنگاه معاملات املاک را اداره کرده و سهراب حدود بیست سال به دکانداری‌اش مشغول بوده، به این معنی است که در مجموع و به طور عام از منافع خود نگذشته‌اند یا به عبارتی خلاف آن چیزی‌اند که در داستان به ما نشان داده شده است.

راوی داستان، با تردستی این جنبه‌ها را از متن حذف می‌کند. درست مثل کسی که بخواهد مدام به مهربانی‌های «ویشنسکی» دادستان دادگاه‌های استالین یا مهمان‌نوازی «هیملر» فاشیست افراطی اشاره کند، اما از چهره‌های آنها در دادگاه‌های فرمایشی و نیز ادارات مخوف گشتاپو حرفی به میان نیاورد.

اینجاست که می‌گوییم راوی داستان، یک راوی موجه است؛ آنچه را که خود می‌خواهد می‌نویسد و آنچه را که نمی‌پسندد، مطرح نمی‌کند. اگر قرار باشد آرزو در میان دلال‌های معاملات املاک، سهراب در جمع کاسبکاران سنتی و واپس‌گرا، به شکلی هنری و فارغ از عوامل سانتی مانتالیستی و اغراق‌های رمانس گونه به ما نشان داده شوند، اگر قشری که بقای اقتصادی‌اش در ویرانی خانه‌های قدیمی و بالا رفتن قیمت زمین و آپارتمان است و تجربه مردم بر نفرت بار بودن این قشر صحه می‌گذارد، باید در فردیت‌های خاصی شکسته شوند، آیا نباید درونکاوی خود بسنده‌ای از ذهنیت آنها به ما ارائه شود تا خواننده تضاد درونی آنها را با شغلشان بفهمد؟

خواننده حتی این بازنمایی رفتاری را در کنش آرزو و سهراب با ارباب رجوع معمولی نمی‌بیند، در مقابل، شاهد صحنه‌هایی سانتی مانتالیستی

است مثلاً سوار ماشین شدن و دور زدن در بلوار وزارت امور خارجه و دریغ و درد از اینکه «تهران اینجا است!» از سوی دیگر روابط بی‌خون و روح و ساختگی آرزو با کارمندانش و رفتار لوطی‌منشانه سهراب عارف و مدرنیست در قهوه‌خانه سنتی که یادآور فیلم‌های فارسی است ، باری از شخصیت‌پردازی داستان را حل نمی‌کند .

واقع نمایی هنری شخصیت سهراب از آرزو هم کمتر است . او ظاهراً رشته طب را در خارج نیمه تمام رها کرده و برای همسویی با انقلاب مردم به ایران آمده است . طی حدود بیست و چهار سال گذشته که دست خیلی از انقلابی‌های افراطی‌تر از سهراب برای مردم رو شده است ، اما سهراب همچنان «شریف» و برکنار از گذشت زمان مانده است .

او مورد احترام لوطی‌ها و لات‌های جنوب شهر ، پزشک‌های متخصص ، رستوران‌داران خاص است ، ماهیتاً عارف است و در قضاوت‌هایش عادل ، با مردم همزبانی ، همدلی و همدردی می‌کند و از هیچ کمکی دریغ نمی‌ورزد . آداب معاشرت را طبق آخرین ملاک‌های مدرنیستی به خوبی می‌داند ، حقوق زن‌ها را بهتر از خودشان تشخیص می‌دهد ، برای میراث فرهنگی مملکت از قفل و لولا گرفته تا ساختمان ، دل می‌سوزاند – هر چند او هم مانند آرزو در تمام متن ۲۶۰ صفحه‌ای ، یک بار یک روزنامه یا کتاب دست نمی‌گیرد .

البته تمام اینها یا به صورت نقالی به ما گفته می‌شوند یا در کنش‌های گذرا و فارغ از ارتباط ارگانیک ، و همین نکته بیشتر از پیش داستان را به رمانس نزدیک می‌کند . علت اینکه تا این زمان از عنوان رمان برای این متن خودداری کردم ، این است که آن را رمانس می‌دانم .

اما قبل از پرداختن به این مقوله لازم می‌دانم به نکته‌ای اشاره کنم . در جامعهٔ ما سهراب که جای خود را دارد ، آنهایی که عضو تشکیلاتی سازمان سیاسی مبارز بوده‌اند ، حتی افراطی‌هایی که به قول خودشان برای همنوایی با خلق و مستضعفین ، با دست غذا می‌خوردند ، و پشت میز غذاخوری نمی‌نشستند و لباس تمیز نمی‌پوشیدند ، امروزه ، نه همه ولی اکثریت رخسار و هیئتی دیگر پیدا کرده‌اند و سیر و سلوکی در پیش گرفته‌اند که مردم تا مغز استخوان از آنها متنفرند؛ صرف‌نظر از اینکه مقام و منصب داشته باشند یا کارخانه‌دار باشند یا وکیل و مهندس و پزشک .

نفع‌پرستی افراطی آنها – و نه درصد بسیار ناچیزشان – از حد معمول بسیار فراتر رفته و از هر فرصتی برای مال‌اندوزی و کسب اقتدار استفاده می‌کنند . حال اگر قرار باشد شخصیتی در تقابل این پراتیک جاری و ساری در جامعه ، برساخته شود ، نویسنده نباید یک بازنمایی اقناع کننده از وجوه شخصیتی او ارائه دهد؟ اما متأسفانه این شوالیه کاغذی دست نخورده باقی می‌ماند . من هم به همین دلیل باورش می‌کنم؛ چون به قول آن کشیش معروف «باورش می‌کنم چون پوچ است» .

به شخصیت آرزو برگردیم . آرزو نه مدرن است نه سنتی . اگر دقت شود ، او خیلی کم از درون خود حرف می‌زند . بیشتر حرف‌هایش نقل قول از آیه ، سهراب ، نصرت ، شیرین و دیگران است . در واقع اندیشه‌اش مال خودش نیست ، همان طور که رفتارش ، گوشه‌های برجسته‌ای از شخصیت زن‌های جامعه را بازنمایی نمی‌کند . او بین فمینیسم مشکوک شیرین و مطالبات زندگی زناشویی در نوسان است ، اما حضور خود را به مثابه «حضور تاریخی» به متن تحمیل نمی‌کند .

او می‌توانست خیلی کم حرف‌تر باشد ، اما در مقابل شخصیتی پیدا کند شبیه شخصیت بی‌نام داستان تکان‌دهنده **چنین گذشت بر من** اثر ناتالیا گینز بورگ .

آرزو برخلاف گفته صفحهٔ ۲۱۷ که «می‌خواهم کمی هم خودم را دوست داشته باشم» (که این را هم به نقل از سهراب می‌گوید) اتفاقاً خودش را دوست دارد و خوب هم به خودش می‌رسد ، اما به دلیل ضعف شخصیت‌پردازی ، هم از روبه‌رو شدن با واقعیت‌ها می‌ترسد و هم از انتخاب .

ماه‌منیر مادر آرزو هم نمونه زن سنتی جامعه نیست . او به لحاظ ذهنی به «نسل گذشته» تعلق ندارد . در واقع ، این گونه افراد از بدو پیدایش طبقات ، قدرت و ثروت ، به دلیل عدم برخورداری از ارزش‌های درونی ، همواره به ارزش‌های بیرونی – طلا ، جواهرات ، القاب و عناوین دیگران و رابطه با قدرتمندان و ثروتمندان – متوسل شده‌اند . تمایل عجیب او ، در این سن و سال ، برای اینکه آرزوی چهل ساله دوست پسر داشته باشد ، نه تنها «اصالت سنتی» نیست ، بلکه در متن هم ننشسته است . فرزند ستیزی‌اش هم اصلاً دلیل روایی ندارد . البته این نوع افراد ، گونه‌ای اعتقاد سطحی و کاسبکارانه مذهبی هم برای روز مبادا دارند که در حضور او در سفره امام حسن ، در منزل ملک خانم نمود داده می‌شود و اتفاقاً خود این دیالوگ و اشاره ماه منیر به قرمه‌سبزی و ژله از ظرایف خوب متن‌اند .

اما شخصیت آیه؛ اگر از نظر نویسنده ، شخصیت آیه ، نماد یک فرد بی‌هویت امروزی است ، به عقیده من به طور نسبی در کارش موفق بوده

است ، چون آیه اصلاً نماینده مدرنیسم نیست . طرز استفاده از مایکروفر مجهز به تجهیزات پی . ال . سی و وبلاگ کامپیوتر ، مدرنیسم نیست .

مدرنیسم در ذهنیت اتفاق می‌افتد ، در فاصله گرفتن از تعصب ، گرایش به تعقل و منطق ، اعتقاد به آزادی خود و دیگران و در اینکه مدرنیسم با فردیت همراه است و در عین حال در مدرنیسم ، نمی‌توان خارج از جهان زیست . امثال آیه که در تمام جهان هم وجود دارند ، فقط در پی نفی عبث‌اند ، هیچ آرمانی ندارند و در پی صلیبی هم نیستند که خود را به آن بیاویزند .

اصلاً به چیزی ایمان ندارند . حتی برخلاف نسل ما ، در علاقه به هنرپیشه و فوتبالیست و خواننده هم ثبات ندارند . آنها فقط به مصرف و جلوه‌نمایی دل خوش می‌کنند ، از والدین طلبکارند و معمولاً گرایشی بیمارگونه به لاقیدی و بی‌حرمتی دارند . اگر نویسنده محترم روی آیه بیشتر کار می‌کرد و از او شخصیتی فرعی در حد شخصیت‌های فرعی داستایفسکی (مثلاً ناستازیا در **ابله** و استاوروگین در **تسخیرشدگان**) خلق می‌کرد ، بی‌تردید بدون اینکه به کانون اصلی روایت لطمه‌ای وارد شود ، یک بازارف (**پدران و پسران** از تورگنیف) پدید می‌آورد و رمان را از این حیث اعتلایی ژرف و بسیار تحسین‌انگیز می‌بخشید .

اما متأسفانه شواهد حاکی از این است که نویسنده بیشتر تمایل داشته که آیه را نماد مدرنیسم (شاید هم پست‌مدرنیسم) نشان دهد . در این صورت ، باید بگویم چنین نیتی موفق از کار درنیامده ؛ چون آیه فقط تیپ است – تیپی که در ایران ، ایتالیا و آمریکا حضور سنگینی دارند ، موبایل‌ها را از گوش دور نمی‌کنند و آدامس را از دهان بیرون نمی‌اندازند . اینها بویی از مدرنیسم نبرده‌اند مگر در استفاده از امکانات آن .

در حالی که یونسکو سطح سواد را در داشتن مدرک دیپلم و گواهینامه رانندگی و دانستن یک زبان خارجی بین‌المللی و آشنایی با سه – چهار محیط کامپیوتر دانسته است ، دانشجویی مثل آیه به لحاظ پایه‌های مادی نمی‌تواند نماد مدرنیسم باشد . به لحاظ رفتار روزمره هم ، با آن تکرار بیش از حد واژه‌ها و جمله‌های لمپنیستی از یک سو ، و ضدیت با آزادی و حق انتخاب مادر از سوی دیگر ، و همدستی با زن متحجر و دایناسورگونه‌ای مثل ماه‌منیر ، حتی به محدوده «پیشامدرن» هم راه ندارد ، چه رسد به مدرنیسم .

با این وصف ، به عقیده من ، نویسنده در بر ساختن آیه ، بهتر از دیگر شخصیت‌ها عمل کرده است . اگر این جنبه را با تکنیک تحسین‌انگیز نوشتن بخشی از داستان با استفاده از وب‌لاگ ترکیب کنیم ، آن گاه می‌بینیم که خانم پیرزاد در این مورد در مجموع خوب کار کرده است ، اما به لحاظ معنایی باید گفت که داستان خصلت ضدروشنفکرانه دارد . حمید ، شوهر سابق آرزو ، ظاهراً گاهی هم سالاد زندگی پررنگ و رونقش را با سس روشنفکری درهم‌آمیخت ، ولی خانم پیرزاد که باید به عنوان نویسنده از کلی گویی اجتناب کند و به فردیت بپردازد ، حمیدِ زنباره ، عیاش و پرمدعا را با واژه روشنفکر به خواننده نشان می‌دهد . در حالی که جامعه بشری ، هم روشنفکر بورژوازی و خرده بورژوازی دارد و هم روشنفکری که به خاطر مصالح و منافع زحمتکشان جامعه وقت و نیرو

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

و حتی جان خود را می‌دهد و هم لمپن - روشنفکرهایی که در ماهیت تن لش‌هایی بیش نیستند و سالی پنج جلد کتاب هم نمی‌خوانند و فقط با تکرار چند واژه، ادای روشنفکرها را درمی‌آورند. حمید از این گونه است، ولی متن با نسبت دادن عنوان روشنفکر به حمید، به طورضمنی طیف ناهمگون روشنفکر را یک کاسه کرده و مورد تهاجم قرار می‌دهد.

داستان به لحاظ معنایی، به نوعی تطهیر بازاری مسلکی و حتی دلالی و تأیید ضمنی وضعیت اقتصادی - اجتماعی بی در و پیکری است که دلال‌ها پدید می‌آورند و هم آرزو و هم سهراب در تحلیل نهایی، و براساس مبانی کلیه مکاتب اقتصادی، در مقوله «دلال» یا واژه آبرومندانه‌تر «واسطه» قرار می‌گیرند. آنها به دلیل جایگاهشان، قطب باز تولید نابسامانی‌های اقتصادی و اجتماعی‌اند. تردیدی نیست که در چنین جایگاه‌هایی، انسان‌هایی وجود دارند که فارغ از نقش اقتصادی‌شان، از خوی و خصلت‌های قابل تمجیدی برخوردارند، اما در این متن ما فقط رفتار متولیان صندوق خیرات و صدقات را از سهراب و آرزو می‌بینیم و نیز خوردن غذا در رستوران‌هایی که حتی در رویای لایه فوقانی قشر متوسط هم نمی‌گنجد. می‌شد این زوائد را حذف کرد و داستان را به لحاظ معنایی، بار مثبت و حتی تکان‌دهنده‌ای بخشید؛ اگر تهمینه و برادرش به مثابه شخصیت‌های مؤثر وارد فرآیند داستان می‌شدند و تضاد عینی و ذهنی منافع آنها با آرزو، شیرین و آیه و سهراب به تصویر کشیده می‌شد و متن از شکل صاف و تخت کنونی سطح خود خارج می‌شد. این، از آن مواردی است که به اصطلاح «حیف» شده است، چون به روند کم فراز و فرود قصه دینامیسم معنایی تأثیرگذاری می‌بخشید.

بر همین اساس است که داستان را در مجموع «رمانس» می‌دانم نه رمان. رمانس نه به معنی داستان‌های سرشار از اغراق زندگی سلحشوران و ماجرای پرتب و تاب عشقی آنها که با رمان **دون کیشوت** عمرشان به سر آمد، بلکه رمانس به این معنا که نویسنده به تخیل خود آن قدر میدان می‌دهد که حقیقت نمایی یا حقیقت مانندی نادیده انگاشته شوند و رخدادها و وقایع داستان، اعتبارشان را از خود متن کسب کنند.

این‌گونه رویکرد یعنی جولان دادن به خیال، البته در بعضی داستان‌های معتبر قرن نوزدهم، مثل **خانه هفت شیروانی** و **خدای مرمرین** اثر ناتانیل هاوثورن و **ماجراهای هاری ریچموند** است نوشته جرج مردیت و حتی در آثار مدرنیستی قرن بیستم، مانند **لرد جیم** و **خط سایه** اثر جوزف کنراد هم دیده می‌شود. اما در این داستان‌ها، عنصر اغراق است که روایت را به رمانس نزدیک می‌کند نه نادیده‌انگاری افراطی وجوه شخصیتی کلیه شخصیت‌ها و نیز جنبه‌های اساسی برخی رخدادها.

رمانس گونه بودن **عادت می‌کنیم** با موجه بودن راوی آن همخوانی تنگاتنگی دارد. در واقع راوی موجه، به هرجا که دلش بخواهد سر می‌کشد و هرجا را که دوست ندارد، نادیده می‌گیرد. دخالت و تأثیرگذاری راوی موجه از راوی دخالتگر خیلی بیشتر و عمیق‌تر است. راوی‌های دخالتگر دیکنز، تامس هاردی و فیلدینگ، از خوبی یا بدی شخصیت‌ها حرف می‌زنند، اما راوی موجه یک گام بیشتر برمی‌دارد؛ گامی که چه بسا حتی تاریخ را به بازی بگیرد؛ مانند یوری کورولکوف نویسنده کتاب **فلیکس یعنی خوشبختی** که فقط درد و رنج فلیکس دزرژینسکی را در زندان و تبعید و زحمات او را پس از انقلاب بلشویکی روایت می‌کند؛ در حالی که این شخص اولین رئیس پلیس مخفی شوروی (چکا) و یکی از جنایتکاران چهره‌های قرن بیستم است که دستش به خون ده‌ها هزار نفر آلوده بود. امروزه راوی‌های موجه از حوزه سیاست و اقتصاد متأسفانه به عرصه ادبیات هم نفوذ کرده‌اند؛ چیزی که با روح ادبیات بیگانه است.

عوامل مطرح شده در فوق، باعث شده‌اند که **عادت می‌کنیم** در حوزه ادبیات جدی قرار نگیرد و به عنوان داستانی «عام» در حد و اندازه‌های **بامداد خمار**، **سهم من**، **کنتس سلما** و مشابه خارجی‌اش **پل‌های مدیسون کانتی** اثر جیمز والر، ظاهر شود.

بیشترین عواملی که به این داستان «عام» لطمه زده است، عدم شخصیت‌پردازی، رویکرد افراطی به اشیاء و پدیده‌هایی است که اصلاً امر روایت را پیش نمی‌برند و نیز گرایش‌های رمانس‌گونه است. البته منکر زیبایی بعضی از آرایه‌ها و موتیف‌ها، مثل بخش‌های مربوط به کبوترها، گنجشک‌ها و کلاغ، بوی گل یخ و بارانی که در انتهای داستان می‌آید، نیستم. امیدوارم اثر بعدی نویسنده هم موجبات اعتراف منتقدین را به این گونه زیبایی‌ها فراهم آورد.

***

■ **بلقیس سلیمانی**: اقبال به آثار اخیر زویا پیرزاد، واکنشی است که جامعهٔ کتابخوان عام به رمان خودشیفته نشان داده است، رمانی که بیش از حد به زندگی خصوصی و عمل نوشتن محدود شده و به مثابهٔ یک قصر یخی و بلورین، سرد و بی‌روح است. البته این سخن به معنای انکار ارزش‌های بنیادی آثار خانم پیرزاد نیست. رمان **چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم**، رمان قدرتمندی بود و به همین دلیل، بعد از سه سال که از انتشار آن می‌گذرد، همه ما با ولع به سراغ رمان **عادت می‌کنیم** رفتیم تا دوباره خواندن یک متن یکه را تجربه کنیم. اما رمان اخیر نه تنها به ولع ما پاسخی نداد که اصولاً ما را سرخورده کرد. رمان اخیر خانم پیرزاد در کلیت ساختار، شخصیت‌ها، کنش‌ها و بافت زبانی ادامهٔ **چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم** است. به فرض با کمی تفاوت.

در هر دو اثر شخصیت محوری زن است و انبوهی از شخصیت‌های زن در اطراف او گردآمده‌اند تا یکه بودن او را برجسته کنند. به همین دلیل می‌توان گفت این اثر نیز به مانند **چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم** رمانی فمینیستی است، زیرا علاوه بر مورد ذکر شده به رابطه و نسبت مادر و دختر، دختر و مادر می‌پردازد. همچنین در این اثر نیز ذهنیت زنانه و صدای زنانه بر دیگر ذهنیت‌ها و صداها غلبه دارد. جزئی نگری نویسنده در هر دو اثر، نوعی ساختار زنانه‌نویسی را به ما پیشنهاد می‌کند. موضوع هر دو اثر نه بورژوازی ملی، که «تنهایی» و بیان یک خلأ وجودی در زندگی شخصیت محوری است. این موضوع در تقابل وظیفه اخلاقی، و خواسته فردی مثل عشق، به جولان درمی‌آید. آرزو نیز مانند کلاریس **چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم** در انتخاب وظیفه

مادری و نقش سنتی خود با خواست فردی‌اش که پاسخی به درخواست زرجو است ، سرگردان است . این هر دو در میانسالی با مرور گذشته و حالشان درمی‌یابند که همواره خدمت به «دیگران» کرده‌اند و آن «خود» خودشان را در این میانه گم کرده‌اند و یا نادیده‌اش گرفته‌اند . هر دو تلاش می‌کنند نوعی هماهنگی بین این دو کنش و خواست ایجاد بکنند . در **چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم** نگاه محافظه‌کارانه نویسنده در نهایت کلاریس را وامی‌دارد ضمن حفظ وظیفه مادری و همسری ، در یا دست کم دریچه‌ای به جهان دیگر نیز باز بکند و در رمان اخیر نیز آرزو در نهایت تصمیم می‌گیرد یک بار هم شده به «خودش» بیندیشد و به خواستهٔ خودش توجه بکند ، به همین دلیل فرجام هر دو رمان به

یک شیوه ساخته شده است ، زیرا برای هر دو زن از دیدگاه نویسنده و به نظر من خواننده ، غلبه بر سرگردانی فکری و روحی و جسارت اتخاذ یک تصمیم مهم است ، نه اینکه بدانیم مثلاً آرزو با زرجو ازدواج می‌کند یا نه .

اما نکته قابل توجه این است که در رمان **چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم** نویسنده به این «تنهایی» با پرداخت دقیق و شخصیت‌پردازی همه جانبه و ایجاد فضایی خاص ، عمق می‌بخشد. در صورتی که در اثر اخیرش موفق به این کار نمی‌شود . یادمان باشد که آرزو اگرچه سرش شلوغ است اما در درون تنها است و خواهان یک همدم . به یاد بیاوریم آنجایی را که آرزو در پی کسی می‌گردد تا با او حرف بزند و در می‌یابد ، شیرین هم با گفتن جمله‌های کلیشه‌ای هرگز یک همدم خوب که وارد خلوت تنهایی آرزو بشود نیست . و همین‌جاست که آرزو می‌کند کاش زرجو بود .

پیرزاد در هر دو اثر خود روابط و مناسبات طبقه متوسط شهری را مورد کنکاش قرار می‌دهد ، اما در رمان **چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم** این طبقه به دلایل کنش‌هایش برای ما جذاب‌تر است . در آنجا ما با یک اقلیت روبه‌روییم که همه چیزش ، از نحوه صحبت کردن تا اعمال و آیین‌هایش برایمان جالب است ، از طرفی این گروه و حوادث رفته بر آنان در یک گذشتهٔ رویایی زندگی می‌کنند ، گذشتهٔ از دست رفته‌ای که اکنون ماناست و لوژیک وار به آن می‌نگریم . اما در رمان **عادت می‌کنیم** ، آدم‌ها و مناسباتشان آشنا و امروزی هستند . در هر دو اثر از سازه‌های یکسانی برای بنای ساختمان داستانش استفاده کرده است . مثل رابطه یک مرد و زن . شخصیتی که به شدت خواننده را در این اثر آزار می‌دهد ، شخصیت زرجو است ، شوالیه‌ای از عصری سپری شده که بیشتر به یک ناجی شبیه است تا آدمی معمولی . او نگاهبان سنت است ، و همین‌جاست که به تعبیر آقای بی‌نیاز اثر به رمانس شبیه می‌شود . منتها دن کیشوت **عادت می‌کنیم** نه با اسب ، کلاهخود ، نیزه که با کت و شلوار نیمدار و پاترول می‌خواهد جهان را پر از گفتار نیک ، کردار نیک و پندار نیک بگرداند.

او در جست‌وجوی سنت است که به آرزو می‌رسد ، زنی که میان سنت و مدرنیته آونگ شده و سرگردان است . ناجی ما همراه با نجات خانه‌های قدیمی ، اسباب و وسایل کهن ، آرزو را نیز نجات می‌دهد . یادمان باشد او در جایی می‌گوید ، همین روزها همه این گرفتاری‌ها ، دلمشغولی‌ها ، تمام می‌شود . و این روز احتمالاً همان روزی است که آرزو بله را از اطرافیانش گرفته و همسر قانونی و شرعی زرجو شده و نقش سنتی زن ایرانی را پذیرفته است .

رمان **عادت می‌کنیم** در درجه اول یک رمان سرگرم‌کننده است که خواننده با لذت و یک نفس آن را می‌خواند و البته ممکن است از اینکه پایانی مبهم دارد عصبانی نیز بشود ، اما چالشی در ذهن مخاطب ایجاد نمی‌کند ، او را به فکر وانمی دارد . نمی‌خواهم بگویم ظرفی خالی است ، اما به نظرم این ظرف پاکیزه و جذاب چندان محتوایی هم ندارد . خواننده وقتی کتاب را تمام می‌کند درگیر چیزی نمی‌شود و احتمالاً می‌تواند بلادرنگ به سراغ رمان دیگری برود ، در صورتی که بعضی آثار بعد از خواندنشان چنان مخاطب را درگیر می‌کنند که تا مدتی خواننده نمی‌تواند از فضای آن اثر بیرون برود .

زبان رمان **عادت می‌کنیم** ، زبانی درخور موضوع است . همین ، یعنی پرداختن به امور روزمره دقیقاً چنین زبانی را می‌طلبد . البته به حق نویسنده حشو و زوائد را می‌زند و زبانی پاکیزه ارائه می‌کند . اما این به معنای آن نیست که این زبان غنی ، مستحکم و سرشار از امکانات زبان فارسی است . این زبان فقط و فقط با همین موضوع زبانی مقبول است ، البته که نمی‌توان با این زبان رمان تاریخی ، فلسفی ، و . . . نوشت . پیرزاد مجذوب نشانه‌های زندگی روزمره است والحق در بیان این زندگی توانایی شگرفی دارد . به نظرم بهترین بخش رمان از جهت زبانی همان بخش وب‌لاگ‌های اثر است که شاید برای اولین بار ، یک زبان حاشیه‌ای ، مرکزستیز ، سنت‌ستیز و ایدئولوژی‌ستیز خود را در حد و اندازهٔ یک زبان هنری برمی‌کشد . البته این زبان نوعی گرایش عمومی را برای همسازی زبانی نشان می‌دهد . امروز دختران ما مانند پسرهایمان حرف می‌زنند با همان لحن و با همان واژه‌ها .