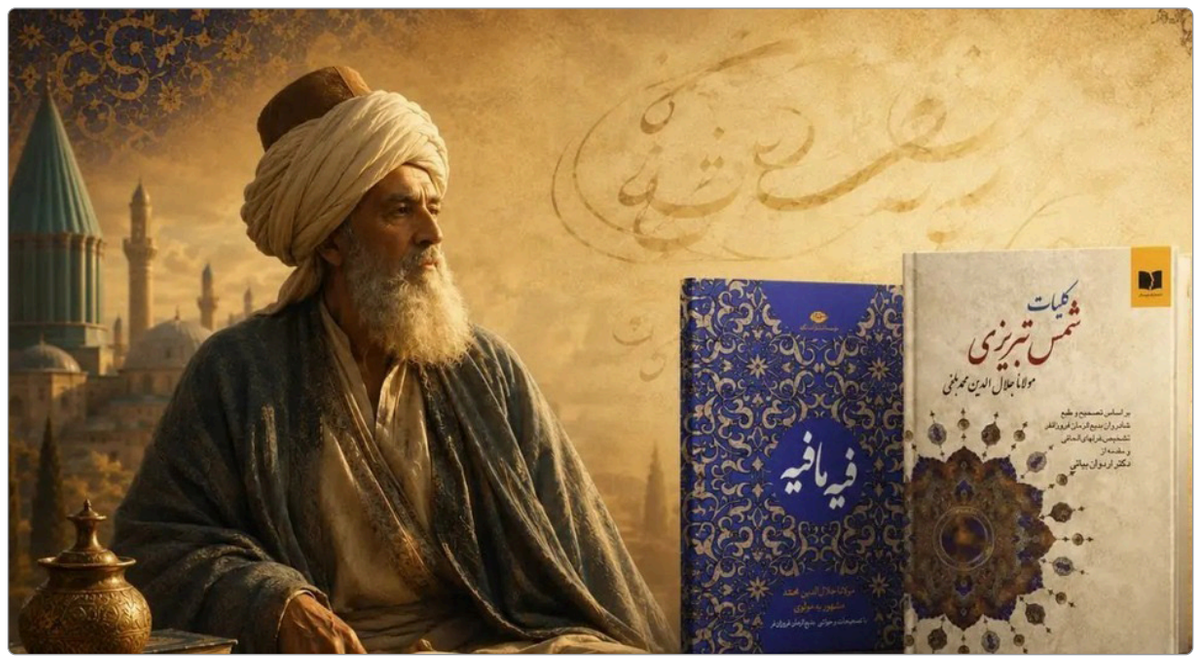
مولوی و هویت ایرانی

علی بلاغی اینالو
عضو هیات علمی دانشگاه فرهنگیان



جلال‌الدین محمد بلخی، مشهور به مولوی، از برجسته‌ترین شاعران و اندیشمندان حوزه تمدن ایرانی-اسلامی است. وی درسال ۶۰۴ قمری دربلخ زاده شد و زبان و فرهنگ او پیوندی عمیق با میراث ادبی و فکری ایران دارد. آثار او، فیه مافیه، مجالس سبعه، مکاتیب یامکتوبات و «مثنوی معنوی» و «غزلیات شمس»، به زبان فارسی است و در آنها عناصر گسترده‌ای از فرهنگ، اسطوره، حکمت، عرفان و ادبیات ایرانی دیده می‌شود، گرچه او متعلق به دوره‌ای است که مفهوم ملت و تابعیت به معنای امروزی وجود نداشت و هویت افراد بیشتر بر پایه زبان، دین، فرهنگ، شهر، خاندان و سنت‌های علمی و ادبی شکل می‌گرفت. این مقاله با بررسی زبان و آثار مولوی، زمینه تاریخی و فرهنگی زندگی او و پیوند اندیشه‌اش با سنت ایرانی، می‌کوشد جایگاه مولوی را در شکل‌گیری و بازتاب هویت ایرانی توضیح دهد.

هویت ایرانی پدیده‌ای تاریخی و چندلایه است که در طول قرن‌ها و در تعامل میان عناصر گوناگون فرهنگی، زبانی، دینی و اجتماعی شکل گرفته است. زبان فارسی، ادبیات، اسطوره‌ها، سنت‌های فلسفی و عرفانی و خاطره تاریخی، از مهم‌ترین مؤلفه‌هایی هستند که در تداوم فرهنگ ایرانی نقش داشته‌اند. در این میان، شاعران و اندیشمندانی همچون فردوسی، سعدی، حافظ و مولوی سهم مهمی در حفظ و گسترش این میراث فرهنگی داشته‌اند. البته باید توجه داشت که نسبت دادن مفهوم «هویت ملی» امروزی به شخصیتی متعلق به قرن هفتم هجری می‌تواند موجب نوعی زمان‌پریشی تاریخی شود. بنابراین، سخن گفتن از «مولوی و هویت ایرانی» بیش از آنکه به معنای اثبات تابعیت یا ملیت امروزی او باشد، به بررسی نسبت او با فرهنگ ایرانی و حوزه تمدنی فارسی‌زبان مربوط می‌شود.

زمینه تاریخی و فرهنگی

مولوی در سال ۶۰۴ هجری قمری در بلخ، یکی از مراکز مهم علمی و فرهنگی جهان اسلام، متولد شد. بلخ در آن دوره یکی از شهرهای مهم حوزه فرهنگی خراسان و محل رفت‌وآمد دانشمندان، شاعران و عارفان بود. فرهنگ خراسان بزرگ نقش مهمی در شکل‌گیری زبان و ادبیات فارسی و همچنین گسترش اندیشه‌های عرفانی داشت.

خانواده مولوی نیز با دانش و فرهنگ اسلامی و ایرانی ارتباط نزدیکی داشت. پدر او، بهاءالدین ولد، از عالمان و واعظان شناخته‌شده زمان خود بود. مولوی در جریان زندگی خود از بلخ به مناطق مختلفی رفت و سرانجام در قونیه سکونت گزید. این جابه‌جایی‌ها نشان‌دهنده گستردگی فضای فرهنگی و سیاسی آن دوران است؛ فضایی که مرزهای سیاسی آن با مرزهای فرهنگی امروز تفاوت زیادی داشت. بنابراین، برای شناخت هویت فرهنگی مولوی، نمی‌توان تنها به محل تولد یا محل وفات او توجه کرد. باید مجموعه‌ای از عوامل، از جمله زبان، آموزش، منابع فکری، سنت ادبی و محیط فرهنگی او را مورد بررسی قرار داد.

زبان فارسی و جایگاه آن

یکی از مهم‌ترین شواهد پیوند مولوی با فرهنگ ایرانی، زبان آثار اوست. آثار مولوی، به زبان فارسی سروده شده‌است فارسی در قرون میانه تنها زبان مردم یک کشور به معنای امروزی نبود، بلکه یکی از زبان‌های مهم ادبی و فرهنگی در بخش بزرگی از فلات ایران به شمار می‌رفت. البته عمده جغرافیای آن روز درحاکمیت حکومت مرکزی ایران بوده است مولوی از ظرفیت‌های گسترده زبان فارسی برای بیان مفاهیم عرفانی و ادبی استفاده کرد. او واژگان، تعبیرها، حکایت‌ها و نمادهایی را به کار گرفت که در سنت ادبی و فرهنگی فارسی سابقه داشتند. از این نظر، آثار او بخشی از جریان بزرگ ادبیات فارسی محسوب می‌شوند. اهمیت زبان فارسی در آثار مولوی تنها به زبان شعر محدود نمی‌شود. ساختار داستان‌پردازی، ضرب‌المثل‌ها، حکایت‌های عامیانه، شخصیت‌های تاریخی و اسطوره‌ای و اشاره‌های متعدد به ادبیات پیشین، همگی نشان‌دهنده حضور گسترده میراث فرهنگی فارسی در آثار او هستند.

مولوی و میراث فردوسی

یکی از جلوه‌های مهم پیوند مولوی با فرهنگ ایرانی، استفاده او از داستان‌ها و شخصیت‌هایی است که ریشه در سنت حماسی ایران دارند. مولوی در آثار خود به شخصیت‌هایی همچون رستم و دیگر چهره‌های شاهنامه اشاره می‌کند. این مسئله اهمیت ویژه‌ای دارد؛ زیرا شاهنامه فردوسی یکی از مهم‌ترین آثار در حفظ و بازتاب حافظه تاریخی و اسطوره‌ای ایرانیان است. مولوی، مانند بسیاری از شاعران فارسی‌زبان پس از فردوسی، از این میراث بهره برد و برخی عناصر حماسی و اسطوره‌ای ایران را در خدمت بیان مفاهیم عرفانی قرار داد. برای نمونه، در نگاه مولوی، قهرمانان حماسی می‌توانند نمادهایی برای بیان مبارزه انسان با نفس، جهل و موانع درونی باشند. به این ترتیب، میراث حماسی ایران در آثار او تنها بازگویی یک داستان تاریخی یا اسطوره‌ای نیست، بلکه به ابزاری برای بیان اندیشه عرفانی تبدیل می‌شود.

عناصر ایرانی در مثنوی معنوی

«مثنوی معنوی» را می‌توان یکی از مهم‌ترین آثار عرفانی زبان فارسی دانست. مولوی در این اثر برای توضیح مفاهیم پیچیده عرفانی، فلسفی و اخلاقی از داستان‌های ساده، حکایت‌های مردمی و شخصیت‌های گوناگون استفاده می‌کند. در میان این حکایت‌ها، بسیاری از عناصر فرهنگ ایرانی و سنت ادبی خراسان و ایران دیده می‌شود. شیوه داستان‌گویی، استفاده از امثال و حکم، اشاره به پادشاهان و قهرمانان، و بهره‌گیری از سنت‌های پیشین فارسی، همگی نشان‌دهنده پیوند مثنوی با فرهنگ ایرانی است. با این حال، جهان مثنوی تنها به فرهنگ ایرانی محدود نمی‌شود. مولوی از قرآن، احادیث، داستان‌های پیامبران، اندیشه‌های فلسفی و سنت‌های عرفانی اسلامی نیز بهره فراوان برده است. بنابراین، بهتر است فرهنگ مولوی را فرهنگی ترکیبی و فراملی در چارچوب تمدن اسلامی بدانیم که در زبان و بسیاری از قالب‌های بیان، رنگ و ساختار ایرانی-فارسی دارد.

عرفان مولوی و سنت ایرانی-اسلامی

عرفان مولوی نیز در ادامه سنتی قرار دارد که پیش از او عارفانی همچون بایزید بسطامی، ابوسعید ابوالخیر، سنایی و عطار گسترش دادند. به‌ویژه تأثیر سنایی و عطار بر مولوی در پژوهش‌های مربوط به تاریخ عرفان فارسی اهمیت زیادی دارد. مولوی در مثنوی بارها از سنایی و عطار یاد می‌کند و از میراث فکری آنان بهره می‌گیرد. این پیوستگی نشان می‌دهد که اندیشه مولوی را نمی‌توان جدا از تاریخ عرفان و ادبیات فارسی بررسی کرد. در این سنت، انسان موجودی در جست‌وجوی حقیقت است و عشق، معرفت، تزکیه نفس و بازگشت به اصل خویش از مفاهیم اساسی به شمار می‌روند. مولوی این مفاهیم را با زبانی شاعرانه و داستان‌هایی تأثیرگذار بیان کرده است و بدین ترتیب، میراث عرفانی ایرانی-اسلامی را به یکی از قله‌های ادبیات جهان تبدیل کرده است.

مولوی و مسأله هویت ایرانی

یکی از نکات مهم درباره مولوی این است که شهرت و تأثیر او از مرزهای فرهنگی ایران بسیار فراتر رفته است. آثار او در کشورهای مختلف ترجمه شده و اندیشه‌هایش در زمینه عشق، معنویت، انسان و ارتباط با حقیقت مورد توجه مخاطبان گوناگون قرار گرفته است. جهانی بودن مولوی با ایرانی بودن میراث فرهنگی او الزاماً تعارضی ندارد. یک اثر ادبی می‌تواند از یک سنت فرهنگی مشخص سرچشمه بگیرد و در عین حال برای انسان‌های فرهنگ‌ها و ملت‌های مختلف قابل فهم و الهام‌بخش باشد. از همین رو، می‌توان میان دو مفهوم تمایز گذاشت: مولوی به عنوان یک شخصیت تاریخی متعلق به جهان قرون میانه و مولوی به عنوان بخشی از میراث فرهنگی ایرانی-فارسی. در معنای نخست، استفاده از مفهوم ملیت امروزی درباره او دشوار است؛ اما در معنای دوم، پیوند او با زبان و فرهنگ فارسی بسیار پررنگ است.

مولوی در دوره معاصر

در دوران معاصر، مولوی در شکل‌گیری تصویر ایرانیان از میراث ادبی و عرفانی خود نیز جایگاه مهمی داشته است. آثار او در مدارس، دانشگاه‌ها، پژوهش‌های ادبی و عرفانی و برنامه‌های فرهنگی مورد مطالعه قرار گرفته‌اند. از سوی دیگر، بحث درباره هویت مولوی در کشورهای مختلف نشان داده است که میراث فرهنگی شخصیت‌های تاریخی می‌تواند موضوع گفت‌وگوهای هویتی قرار گیرد. در چنین بحث‌هایی، توجه به زمینه تاریخی اهمیت فراوان دارد. نمی‌توان مرزهای سیاسی امروز را بدون توجه به ساختار سیاسی و فرهنگی قرن هفتم هجری به گذشته منتقل کرد. بنابراین، به جای اینکه مولوی را صرفاً با معیارهای ملیت مدرن تعریف کنیم، می‌توان او را یکی از بزرگ‌ترین نمایندگان تمدن ایرانی-اسلامی دانست؛ تمدنی که گستره جغرافیایی آن بسیار فراتر از مرزهای سیاسی ایران امروز بوده است.

نتیجه‌گیری

مولوی شخصیتی متعلق به قرن هفتم هجری و یکی از بزرگ‌ترین شاعران و عارفان زبان فارسی است. زندگی او در جغرافیایی شکل گرفت که در آن زمان از مراکز مهم تمدن ایرانی و اسلامی محسوب می‌شد و آثار اصلی او نیز به زبان فارسی پدید آمدند. بررسی آثار مولوی نشان می‌دهد که او از میراث ادبی، عرفانی، اسطوره‌ای و زبانی ایران بهره فراوان برده است. حضور داستان‌ها و شخصیت‌های شاهنامه، پیوند او با سنت عرفانی فارسی و تأثیرپذیری از شاعرانی مانند سنایی و عطار، نمونه‌هایی از این ارتباط هستند.

در عین حال، هویت مولوی را نمی‌توان با مفهوم ملیت مدرن به سادگی تعریف کرد. او متعلق به جهانی تاریخی بود که در آن فرهنگ، زبان، دین و حوزه تمدنی بیش از مرزهای ملی امروز اهمیت داشتند. از این رو، تعبیر «مولوی و هویت ایرانی» اگر به معنای پیوند او با فرهنگ و تمدن ایرانی-فارسی باشد، موضوعی قابل بررسی و دارای شواهد فراوان است؛ اما اگر به معنای نسبت دادن مفهوم تابعیت و ملیت امروزی به او باشد، نیازمند احتیاط تاریخی است.

در نهایت، شاید بتوان گفت که اهمیت مولوی برای هویت ایرانی نه در انحصاری کردن او، بلکه در شناخت سهم او در تداوم و گسترش زبان و فرهنگ فارسی است. مولوی از دل این فرهنگ برخاست، آن را با عناصر عرفانی و اسلامی درآمیخت و میراثی پدید آورد که امروز نه تنها برای ایرانیان، بلکه برای بخش بزرگی از جهان، از میراث مشترک بشری به شمار می‌رود.

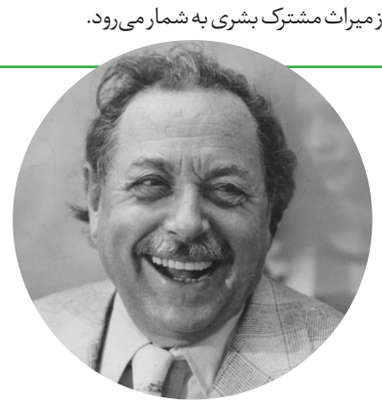
سفر به جنوب آمریکا با تنسی ویلیامز

مریم طباطبائیها
مترجم و منتقد

«من همیشه به مهربانی غریبه‌ها متکی بوده‌ام.» بگذارید این جمله مشهور را که در تئاتر مدرن آمریکا نوشته شده و متعلق است به (بلانش دوبوا)، قهرمان شکست‌خورده نمایشنامه اتوبوسی به نام هوس، را نه تنها یک دیالوگ که به عنوان اعترافی بر هسته مرکزی جهان‌بینی تنسی ویلیامز نمایشنامه‌نویس در نظر بگیریم. ویلیامز، شاعر رنج‌های پنهان و راوی شکنندگی به معنای واقعی، نویسنده‌ای است که تئاتر آمریکا را از رئالیسم خشک اجتماعی به سمت نوعی «واقع‌گرایی شاعرانه» هل داد؛ جایی که در آن، حقیقت عریان زندگی با نقاب‌های رؤیا و توهم پوشانده شده است. درست همان چیزی که ویلیامز حس می‌کرد شاید آرمان نویسندگی‌اش باشد.

پیش از آنکه دنیا او را با نام هنری «تنسی» بشناسد، پسربچه‌ای بود که در سال ۱۹۱۱ در می‌سی‌سی‌پی با نام «توماس لانیه ویلیامز سوم» به دنیا آمد. کودکی او در بطن عمیق تضادی خیره‌کننده شکل گرفت: پدری که کفاش دوره‌گرد بود، مردی خشن و بی‌اعتقاد به ادبیات که پسرش را سست و ضعیف می‌دانست، و مادری که از نسل اشراف‌زادگان جنوب بود و همواره در حسرت شکوهِ ازدست‌رفته‌اش به واسطه ازدواج با پدر تنسی می‌سوخت. این تضاد، بن‌مایه تمامِ آثار ویلیامز شد: کشمکش میان دنیای زمخت مردانه و دنیای ظریف خیال‌پردازانه. نام «تنسی» را در دوران جوانی انتخاب کرد، انگار که بخواهد از هویت پیشین خود فرار کند، هویتی که زیر سایه پدری مستبد و مادری که در خیال و حسرت‌های از دست رفته‌اش غرق بود. مسیر تحصیلی ویلیامز، بازتابی از همین آشفتگی‌های درونی بود. او در دانشگاه‌های مختلفی، از دانشگاه میزوری گرفته تا دانشگاه واشینگتن و سرانجام دانشگاه آیووا، درس خواند، اما دانشگاه برای او هرگز تنها یک محیط آکادمیک صرف نبود. او در دوران تحصیل، مدام میان میل به نوشتن و فشارهای پدرش برای داشتن رفتاری مردانه و کار مفید انجام دادن، در نوسان بود. در دانشگاه میزوری، از اینکه نمی‌توانست در رشته روزنامه‌نگاری موفقیت چشمگیری کسب کند و از سوی دیگر، مورد تمسخر همکلاسی‌ها قرار گرفتن به واسطه خجالتی بودنش او را به یک بیگانه با محیط تبدیل کرده بود. این تجربه‌های تلخ دانشگاهی، او را به گوشه‌نشینی در کتابخانه‌ها و پناه بردن به ادبیات کلاسیک و مدرن سوق داد. سرانجام در سال ۱۹۳۸ از دانشگاه آیووا فارغ‌التحصیل شد. ویلیامز در فضای آکادمیکِ آن زمان، که بیشتر با متونِ استاندارد و کلاسیک سر و کار داشت، احساس غربت می‌کرد و می‌خواست صدایی متفاوت، صدای رنج‌های شخصی و تجربه‌های حاشیه‌ای، را پیدا کند. همین ناکامی در تطبیق با استانداردهای دانشگاهی بود که او را به سمتِ تئاتر سوق داد، چراکه صحنه، تنها جایی بود که می‌توانست این زخم‌های دوران تحصیل و جوانی را به دیالوگ و کنش تبدیل کند. نام «تنسی» را هم در همین دورانِ جست‌وجو انتخاب کرد انگار که بخواهد از هویت پیشین خود، از توماسی که در بند انتظارات دیگران بود، فرار کند. شروع راهِ او با سختی‌های دوران رکود بزرگ آمریکا گره خورد. ویلیامز پیش از آنکه نمایشنامه‌نویس مشهوری شود، در یک کارخانه تولید کفش در سنت‌لوئیس کار می‌کرد، تجربه‌ای که بعدها در نمایشنامه باغ وحش شیشه‌ای به شکلی نبوغ‌آمیز بازتاب پیدا کرد. آن روزهای ملال‌آور در کارخانه، او را با زندگی آدم‌های فرودست و در حاشیه آشنا کرد، کسانی که رؤیاهایشان زیر چرخ‌دنده‌های بی‌رحم اقتصاد صنعتی خرد می‌شد. شاید نقطه اوج کاری او، موفقیت خیره‌کننده نمایشنامه باغ وحش شیشه‌ای (۱۹۴۴) بود. این نمایشنامه، که در واقع نوعی خاطره‌نگاری از زندگی خود ویلیامز و خواهرش رز بود، او را یک شبه از یک نویسنده ناشناس به ستاره برادوی تبدیل کرد. اما این شهرت برای او به معنای آرامش نبود، بلکه فرصتی بود تا بتواند روماهای خانوادگی‌اش را بر روی صحنه در معرض تماشا بگذارد.

راستش به نظر من برای درک دنیای ویلیامز، باید به همان جنوب آمریکا سفر کرد، نه جنوب کارت‌پستالی و توریستی، بلکه همان جنوب گوتیک و غبارآلودی که در خاطرات نویسنده منعکس شده است. برای او، جنوب نه یک جغرافیا، بلکه یک وضعیت ذهنی است. فضایی که در آن تمدن قدیمی رو به زوال، با هجوم مدرنیته صنعتی در نبردی نابرابر قرار دارد. شخصیت‌های ویلیامز اغلب بازماندگانِ این دنیای ازهم‌گسیخته‌اند، کسانی که در خانه‌های موروثی در حال فروپاشی زندگی می‌کنند و برای فرار از واقعیت تلخ فقر و انزوا، به حافظه و خیال پناه می‌برند. ویلیامز در باغ وحش شیشه‌ای، با ظرافتی دردناک، رویارویی توهم و واقعیت را به نمایش می‌گذارد. لورا وینگفیلد با آن کلکسیونِ حیوانات شیشه‌ای‌اش، استعاره‌ای است از خودِ ویلیامز و خواهرش: موجوداتی که در این جهان خشن، به سادگی شکسته می‌شوند. لورا از مواجهه با دنیای بیرون وحشت دارد، زیرا او ذاتاً شکننده است. اما در اتوبوسی به نام هوس، این شکنندگی به تراژدی بدل می‌شود. بلانش دوبوا، برخلاف لورا، سعی دارد با دروغ‌های مصلحت‌آمیز و نقاب‌های اشرافی، جایگاهِ متزلزل خود را حفظ کند. او می‌داند که واقعیت، همان زندگی هرز و بی‌رحمی است که در اتاق‌های تنگ نیواورلئان سپری می‌شود، بنابراین، به زیبایی وهم‌آلود گذشته پناه می‌برد. برای ویلیامز، این توهم‌زدگی، نه یک ضعف اخلاقی، بلکه تنها مکانیزم بقا در جهانی است که جایی برای رؤیاپردازان ندارد. اگر زنان ویلیامز اغلب مظهر روح زخمی و شکننده هستند، مردانِ آثار او غالباً نمایندگان نیروی خشن فیزیکی و واقعیت زمینی‌اند. استنلی کوالسکی در اتوبوس، تجسمِ نیروی محرک آمریکای جدید است، مردی که نه به گذشته، نه به آداب و نه به ادبیات اهمیت می‌دهد.



رویارویی بلانش به‌عنوان نماینده فرهنگ و توهم با استنلی به‌عنوان نماینده نیروی عریان و خشونت، هسته اصلی تنش در آثار ویلیامز است. ویلیامز، منتقد بی‌صدای «رؤیای آمریکایی» بود. در آثار او، پیشرفت و ثروت، نه پاداش تلاش، بلکه عواملی هستند که منجر به ازخودبیگانگی می‌شوند. او پرده‌ها را کنار زد تا نشان دهد که در پشت چهره موج طبقه متوسط، چه حجم عظیمی از تنهایی و یأس نهفته است. سال‌های پایانی زندگی تنسی ویلیامز، شباهت عجیبی به سرنوشت شخصیت‌های ویران‌شده‌اش داشت. با افول تدریجی موفقیت آثار بعدی‌اش و مرگ شریک زندگی‌اش فرانک مرلو، به افسردگی شدید، الکل و داروها پناه برد. در فوریه ۱۹۸۳، جسد او در سوئیتِ هتل الیزه در نیویورک پیدا شد؛ مردی که تمام عمر از تنهایی و خفگی ناشی از واقعیت گریخته بود، در سن ۷۱ سالگی بر اثر بلعیدن و گیر کردن درپوش پلاستیکی یک قطره چشمی یا دارویی در گلویش، خفه شد. مرگی عجیب، منزجرکننده و بی‌رحمانه که در اوج تنهایی رخ داد؛ گویی تقدیر نخواست حتی در آخرین لحظه، آن «مهربانی غریبه‌ها»یی را که بلانش دوبوا در انتظارش بود، به خالقش هدیه کند. تنسی ویلیامز، نمایش‌نامه‌نویس «آدم‌های کوچک» بود. میراث او در همدلی عمیقی است که با طردشدگان داشت. او به تماشاگرانش آموخت که شکنندگی، نه یک نقص، بلکه بخشی از حقیقت انسانی ماست. ما همگی، به نوعی، همان بلانش دوبوا هایی هستیم که در انتظار مهربانی غریبه‌ای نشسته‌ایم.

یادداشت

وقتی «ما» از میان می‌رود...

سپیده نازیار
نویسنده

رمان «ما سه نفر بودیم» نوشته ربابه سلیمانی توسط انتشارات «هفت اقلیم هنر» منتشر شده است. داستان با همسفر شدن سه زن، مهتاب، آلیس و سیما آغاز می‌شود؛ سفری که به‌تدریج آنها را با گذشته، رازها و بخش‌هایی از زندگی یک‌دیگر روبه‌رو می‌کند. سفر سه نفره‌شان تنها جابه‌جایی از یک مکان به مکان دیگر نیست؛ فرصتی است برای باز شدن لایه‌های رابطه‌ای که میان‌شان شکل گرفته. در لایه‌ی عمیق‌تر، رمان درباره شکل‌گیری و فرسایش رابطه و شکنندگی شناخت آدم‌ها از یک‌دیگر است. دوستی در این رمان فقط محل اعتماد نیست؛ هم‌زمان می‌تواند عرصه‌ی پنهان‌کاری، دروغ، وابستگی، کینه، سوءتفاهم و رقابت باشد. این رمان، بحران‌های عاطفی و خانوادگی را وارد زندگی شخصیت‌ها می‌کند؛ از عشق و سوءظن گرفته تا اعتیاد، بارداری و سقط. این تعدد بحران‌ها، ظرفیت بالایی برای ایجاد کشمکش دارد، اما این خطر هم وجود دارد که شخصیت‌ها به مجموعه‌ای از زخم‌ها و اتفاقات گذشته تقلیل پیدا کنند. در شخصیت‌پردازی رمان، مهم فقط این نیست که چه بر سر آدم‌ها آمده؛ مهم‌تر این است که با گذشته‌ی خود چه می‌کنند. گذشته زمانی به شخصیت عمق می‌دهد که رفتار امروز او را پیچیده‌تر کند. از این منظر، سیما ظرفیت قابل توجهی دارد؛ شخصیتی که به‌واسطه‌ی شغلش، با شناخت رفتار انسان‌ها سروکار دارد، اما در زندگی شخصی خود با موقعیت‌هایی مواجه است که دانش حرفه‌ایش الزاماً راه‌حل آنها نبوده و نیست. فاصله‌ی میان دانستن درباره انسان و زیستن در میان انسان‌ها، یکی از لایه‌های جذاب شخصیت اوست.

عدد «سه»، در رمان حضوری فراتر از عنوان دارد و در بخش‌هایی از روایت تکرار می‌شود؛ از «سه نفره» بودن خانواده و گروه‌های انسانی گرفته تا تعداد فصل‌ها و شکل‌گیری دوباره‌ی جمع سه نفره‌ی مهتاب، آلیس و سیما. راوی در جایی می‌گوید: «همیشه سه‌تایی بود که من یکی‌اش باشم. من و مامان و بابا بودیم... سه شدیم: من و مهتاب و خسرو.» این تکرار، «سه» را از یک عدد ساده به عنصری در ساختار رابطه‌ها و تجربه‌ی شخصیت‌ها تبدیل می‌کند؛ گویی سه نفره بودن، الگویی تکرار شونده در جهان این رمان است. تعدد اتفاق‌ها به تنهایی پیرنگ را قدرتمند نمی‌کند. بحران زمانی به درام تبدیل می‌شود که پیامدی ماندگار بر شخصیت یا رابطه بگذارد. به همین دلیل، اهمیت یک حادثه را نباید تنها با شدت آن سنجید؛ گاهی یک اتفاق ساده که اعتماد میان دو نفر را تغییر می‌دهد، از حادثه‌ای بزرگ که صرفاً برای ایجاد شوک وارد داستان شده، کارکرد روایی بیش‌تری دارد. عنوان رمان از همان ابتدا حس فقدان را وارد داستان می‌کند. «ما سه نفریم» بر حضور سه شخصیت تأکید دارد، اما «ما سه نفر بودیم» نشان می‌دهد که این «ما» به گذشته تعلق دارد؛ گویی چیزی در این جمع از میان رفته یا شکل پیشین خود را از دست داده است. «ما» فقط به سه شخصیت اشاره نمی‌کند، بلکه به رابطه‌ای مشترک از اعتماد، خاطره و شناخت متقابل اشاره دارد. از همین رو، فروپاشی «ما» الزاماً به معنای جدا شدن سه نفر نیست؛ ممکن است به معنای فروپاشی تصویری باشد که هرکدام از دیگری در ذهن خویش ساخته‌اند.

رمان «ما سه نفر بودیم» از سه فصل اصلی شکل گرفته که هر فصل از زاویه‌ی دید یکی از این سه زن روایت می‌شود: مهتاب، آلیس و سیما. به این ترتیب، خواننده هربار جهان داستان را از منظر یکی از شخصیت‌ها می‌بیند و برداشت او از دو شخصیت دیگر شکل می‌گیرد؛ برداشتی که با آشکار شدن اطلاعات تازه، تغییر می‌کند و فرو می‌ریزد. بنابراین مساله فقط کشف راز نیست؛ آن چه اهمیت دارد، تغییری است که این شناخت تازه در روابط‌شان ایجاد می‌کند. باید گفت از نظر حجم سهم فصل‌ها یکسان نیست: فصل مهتاب ۷۲ صفحه، آلیس ۴۳، سیما ۳۴. این تفاوت در میزان پرداخت به شخصیت‌ها قابل توجه است؛ به‌ویژه آن‌که سیما، با توجه به جایگاه و ظرفیت شخصیتی‌اش، می‌توانست سهم بیشتری از فضای رمان را به خود اختصاص دهد. نثر روان و روایت محور رمان، یکی از ویژگی‌های قلم خانم سلیمانی است که در داستان‌های کوتاه او نیز به چشم می‌خورد. روایت در این رمان، بیش از آن‌که خود را به رخ مخاطب بکشد، در خدمت پیش‌برد داستان و موقعیت‌های عاطفی است و همین سادگی، همراهی با شخصیت‌ها را آسان‌تر می‌کند. با این حال، هرجا احساس یا انگیزه‌ی شخصیت مستقیماً توضیح داده می‌شود، بخشی از ظرفیت نثر کاهش می‌یابد؛ زیرا گاهی سکوت، مکث یا یک رفتار کوچک می‌تواند بیش از توضیحی طولانی، وضعیت درونی شخصیت را به مخاطب منتقل کند. نکته‌ی مهم‌تر، تمایز زبانی سه شخصیت است. در رمانی با سه زن «شخصیت‌محور»، تفاوت آنها نباید فقط در گذشته و سرگذشت‌شان دیده شود؛ زبان نیز باید بخشی از این تفاوت‌ها را بسازد. در برخی از بخش‌های رمان، صدای مهتاب، آلیس و سیما آن‌قدر به یک‌دیگر نزدیک می‌شود که اگر نام شخصیت حذف شود، تشخیص گوینده فقط از روی زبان دشوار خواهد بود. این شباهت فقط در واژه‌ها و جمله‌بندی نیست؛ نوع بیان احساسات، شیوه‌ی قضاوت و واکنش به موقعیت‌ها نیز گاهی به هم نزدیک می‌شود و سه زنی که از نظر تجربه و گذشته متفاوت‌اند، با صدایی شبیه به هم سخن می‌گویند. در چنین لحظاتی، مرز میان صدای شخصیت و صدای نویسنده کم‌رنگ می‌شود و گویی یک زبان روایی از زبان هر سه شخصیت، به گوش می‌رسد. اگر میان این سه صدا از نظر ریتم جمله‌ها، انتخاب واژه‌ها، میزان صراحت و شیوه‌ی بیان تمایز بیش‌تری ایجاد شود، شخصیت‌ها استقلال و هویت زبانی بیش‌تری پیدا خواهند کرد؛ زیرا بخشی از شخصیت باید در چگونگی حرف‌زدن او شنیده شود.