میزگرد

نقد و بررسی رمان انگار گفته بودی لیلی تمام آسمان است

کتاب «انگار گفته بودی لیلی» یکی از رمانهایی است که در سال ۱۳۷۹ منتشر شد و مورد توجه منتقدان و صاحبنظران قرار گرفت. میزگرد حاضر، حاصل نشست نقد و بررسی این کتاب است که با حضور نویسندهٔ کتاب و جمعی از منتقدان برگزار شد. ابتدا خانم مهری بهفر زندگی سپیده شاملو و خلاصه‌ای از رمان را برای آشنایی مخاطبان ارائه کرد. آنچه می‌خوانید حاصل این نشست است.

***

■ **مهری بهفر:** سپیده شاملو به سال ۱۳۴۷ در تهران متولد شد. وی در رشتهٔ مترجمی زبان انگلیسی در سال ۱۳۶۹ لیسانس گرفت. در زمینهٔ نقد فیلم و نقد داستان مطالبی را در نشریات گوناگونی، تاکنون منتشر کرده است. داستانهای کوتاه او از سال ۱۳۷۶ در نشریات مختلف ازجمله: **آدینه** و **حقوق زنان** چاپ شده است. وی یک کار مشترک با شیوا ارسطویی و سپندیار شاملو در زمینه نقد فیلم انجام داده که در کتابی با عنوان **به بهانهٔ سرزمین خورشید**، سال ۱۳۷۶ توسط نشر مرکز منتشر شد.

رمان **انگار گفته بودی لیلی** نخستین رمان خانم شاملو است که در سال ۱۳۷۹ توسط نشر مرکز به چاپ رسید. این رمان روایت زندگی شراره، مستانه، علی و محمود است از زبان شراره، که مخاطب هم دارد و در فصول مختلف این مخاطبها تغییر می‌کنند.

مضامین اصلی این کتاب عشق، مرگ، زیبایی و عرفان است. از آنجا که این مفاهیم، مفاهیمی است انسانی پس تصور می‌کنم شاملو با نخستین رمانش این همسویی را با گفتهٔ «رومن رولان» تصویر می‌کند که: «اگر هنر و انسانیت نتوانند با هم زندگی کنند، بگذار بمیرند.» در این رمان علی مدیوم و واسطه‌ای برای درک حضور لیلی است. رمان با محوریت شخصیت غایب لیلی، محوریت عشقی در غایت کمال، تداعی عشق را در کل صفحات رمان ایجاد می‌کند. همهٔ شخصیتها بر حول محور لیلی یعنی عشق، کمال عشق و غایت عشق می‌گردند و هرکدام در این جست‌وجو ماجراهایی دارند. نویسنده نمی‌گوید چه کسی می‌رسد و چه کسی در میانهٔ راه رسیدن به عشق بازمی‌ماند. عدم قطعیت نیز یکی از ویژگیهای این رمان است. نویسنده چیزی نمی‌گوید، بلکه تنها این جست‌وجوها را برای ما می‌سازد. شخصیتها به طور پیاپی در متن رمان در حال تجزیه و تحلیل کردن خودشان، زندگی‌شان، دلایل عقلی و امور غیرعقلی حاکم بر سرنوشتشان هستند.

انگار گفته بودی لیلی، رمانی است پر از تردید، که رمان‌نویس به آنها پاسخی نمی‌گوید بلکه تنها خواسته است پرسش برانگیزد.

■ **بلقیس سلیمانی:** من قصد داشتم کتاب را معرفی کنم، اما این کار را خانم بهفر بهتر از بنده انجام دادند و من تنها چند نکته به معرفی خانم بهفر می‌افزایم.

کتاب در هشت فصل تنظیم شده است: در فصل چهارم راوی مستانه است و مخاطب شراره. شراره همواره راوی نیست. در فصل پنجم راوی شراره است، مخاطب مستانه. یعنی مخاطبها اینجا متفاوت می‌شوند. راویها فقط در یک مورد تغییر می‌کنند. یک بار جای شراره و مستانه عوض می‌شود. از مردها به هیچ‌وجه روایتی در این اثر

سپیده شاملو

نیست ولی همه جا محوریت دارند.

کتاب را از چند زاویهٔ دید، می‌شود مورد بحث و بررسی قرار داد. من یک مفهوم به مفاهیمی که خانم بهفر گفتند اضافه می‌کنم و فکر می‌کنم که به نوعی انگارهٔ اصلی کتاب هم همین مفهوم هست و آن مفهوم «بحران هویت» است. یعنی عشق، تنهایی، مرگ، زیبایی یا عرفان که در این کتاب به اعلا درجه به آنها پرداخته شده همهٔ اینها در محور بحثی به اسم بحران هویت شکل می‌گیرند. زنی هست که می‌خواهد هویت مستقل و فردی خودش را بسازد. بعد از گذشت سیزده سال از مرگ شوهرش می‌خواهد او را فراموش کند و دوباره یک زندگی یکه و یگانه برای خود بسازد. این بحث بحران هویت از همین جا شروع می‌شود. یعنی در همهٔ این اثر شخصیتی وجود دارد به اسم علی که این شخصیت محور زندگی همهٔ زنهای داستان است.

● انگار گفته بودی لیلی

● نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۸۰

مستانه، شراره و مادر علی همه با علی هستند و خود علی البته شخصیت ناپیدایی است، یعنی شخصیت محوری -مرکزی، به معنایی که پرداخت شده باشد نیست و ما نمی‌دانیم که چرا باید علی این همه مورد توجه واقع شود و باید برای همهٔ اینها تکیه‌گاه باشد. مادر علی به واسطهٔ از دست دادن علی دیوانه می‌شود. خواهرش در وجود مرد دیگری به نام محمود وجود علی را کشف می‌کند. او می‌خواهد با خاطرات علی زندگی کند. با محمود ازدواج می‌کند. محمود مردی درواقع روان‌پریش و بیمار است و شراره نیز همهٔ زندگی‌اش بر حول وجود علی می‌چرخد. اما این علی برای ما شخصیت خیلی روشنی نیست، ما نمی‌دانیم این مرد کیست که اینهمه اهمیت دارد و همهٔ زنها می‌خواهند «لیلی» این مرد باشند. این «مجنون» کیست که این لیلی‌ها دور و برش می‌چرخند.

به نظر من شخصیت علی پرداخت خیلی دقیقی نشده است. شاید از این جهت که اصلاً نویسنده نمی‌خواهد به این مرد خیلی پر و بال بدهد. حال می‌گوییم چرا؟ من فکر می‌کنم که زن قصه یعنی شراره از چند جهت دچار بحران است. مهم‌ترین مسئلهٔ این زن این است که بداند آیا «لیلی» علی هست یا نه. تقریباً این مشکل همهٔ خانمها است که می‌خواهند بدانند لیلی همسرانشان هستند یا نه؟ آن لیلی که عکسش در زندان کشیده می‌شود، و در جاهای دیگر دربارهٔ او صحبتش می‌شود آیا شراره هست یا نه؟ «لیلی» نماد عشق است. به هر حال تمام دغدغهٔ شراره این است که بداند لیلی این مرد هست، یا نیست؟ به نظر من بحران از همین جا شروع می‌شود. تمام

جست‌وجوی شراره برای دانستن همین مسئله است و در نهایت، رمان با جمله‌ای تمام می‌شود که پاسخ به این جست‌وجو است و همین‌جا باید گفت که مفهوم عدم قطعیت دربارهٔ این اثر صدق نمی‌کند. درواقع جملهٔ نهایی به ما می‌گوید که شراره به آنچه می‌خواسته رسیده است.

این از یک جهت و از جهت دیگر باز بحران به یک شکل گسترده‌تری خودش را نشان می‌دهد و آن هنگامی است که شراره تصمیم به ازدواج می‌گیرد. شراره یک زن شرقی است که همهٔ هستی‌اش وقتی معنا پیدا می‌کند که مردی در زندگی‌اش حضور داشته باشد. بدون حضور مردان شراره چیزی نیست. یعنی بدون حضور علی، بدون حضور سیاوش پسرش و بدون حضور آن آشنای قدیمی، او کسی نیست. این مسئله به نظر من به نوعی توصیفگر شخصیت یک زن شرقی و یک زن ایرانی است. همین جاست که فرم خیلی محافظه‌کارانه می‌شود، یعنی نویسندهٔ زن ما نمی‌خواهد درونیات و خواسته‌های زنانه یا ذهنیت زنانهٔ یک زن تنها را که ممکن است نیاز به مرد داشته باشد، توصیف کند. اینجاست که اثر فرمی محافظه‌کارانه به خود می‌گیرد، زیرا نویسنده تلاشی در به تصویر کشیدن خواسته‌های غریزی و درونی زن داستانش نمی‌کند.

معمولاً در همهٔ آثار زنان نویسنده ما این نکته وجود دارد، یعنی جنسیت زنانه، خواسته‌های زنانه، ذهنیت زنانه، غرایز زنانه و احساسهای زنانه گم است. به این دلیل که اصولاً ذهن و زبان ادبی ما این نوع توصیفها را به خصوص از خانمها برنمی‌تابد.

این دو بحران یعنی این که شراره بداند آیا لیلی علی هست؟ و این که بتواند از چنبرهٔ خاطرات علی خودش را رها بکند و زندگی جدیدی را شروع کند، تمام طرح این داستان را شکل می‌دهد.

انگارهٔ دیگری که در کتاب به آن توجه ویژه شده است، انگارهٔ زن معمولی در مقابل زن ایده‌آل یا زن آرمانی است. این همان کلیشهٔ زن لکاته و زن اثیری است. تمام دغدغهٔ زنان این قصه این است که زن اثیری مردانشان باشند. چنان که دغدغهٔ مردان این قصه نیز چنین است که به اصطلاح لیلی آنها، زن آنها، زن اثیری‌شان باشد. محمود را نگاه کنید هنگامی که می‌گوید مستانه لیلی من بود. شراره هم همین دغدغه را دارد و علی هم همین‌طور، این که زن اثیری‌اش را پیدا کند. این انگارهٔ مکرر و ابدی در همهٔ آثار ادبی ما اتفاقاً در اینجا محوریت پیدا می‌کند. یعنی همچنان شخصیتهای رمان دنبال لیلیِ خودشان، زن اثیری خودشان هستند. به این دلیل می‌گویم شخصیتِ لیلی زن اثیری است که همان عشق آرمانگرایانه یا کمال‌گرایانه‌ای است که اینجا توصیف شده است. این زنها به خصوص شراره، زنی با پوست و استخوان و جسم نیست. در وجود مستانه می‌شود یک زن به معنای انسان، آدم صاحب جسم را کشف کرد، ولی در شراره این را نمی‌شود دید، به همین دلیل هم هست که مدام در پی این می‌دود که کشف کند آیا لیلی هست یا نه؟ به نظرم خانم شاملو به این جسمیت نپرداخته است.

مسئلهٔ دیگر فضای داستان است. فضای داستان یک فضای سوگستانی است. نمی‌گویم فضای کافکایی. زن طوری با خودش واگویه می‌کند، طوری طرفش را مخاطب قرار می‌دهد که همدردی مخاطب را برمی‌انگیزد. همه جا مرگ حضور دارد. همه جا شکست و ناکامی هم وجود دارد. با وجود این که عشق هست، مستانه خودکشی می‌کند. علی پرت می‌شود و می‌میرد، سیاووش ناپدید می‌شود و شراره در زندگی دردناکی دست و پا می‌زند و همین امر است که تقریباً همدردی خواننده را برمی‌انگیزد. من فکر می‌کنم خانم شاملو در ایجاد این فضا موفق هم بوده است.

■ **افسانه شاپوری:** دربارهٔ ساختار داستان باید بگویم، تکنیک قصه تا آنجایی که می‌دانیم تخلیه درونی است. به نظر من نمی‌شود به آن جریان سیال ذهن گفت. ویژگیهای تک‌گویی درونی را می‌توان به این ترتیب بیان کرد: در ذهن شخصیت داستان جریان وارد بر اساس تداعی معانی است. خواننده غیرمستقیم در جریان افکار شخصیت و واکنش او به محیط قرار می‌گیرد. اگر صحبت‌کننده به محیط اطراف حاضر خودش واکنش نشان بدهد، تک‌گویی او داستانی را تعریف می‌کند که در همان زمان در اطراف او می‌گذرد. اگر افکار او بر محور خاطره‌هایی بگذرد، تک‌گویی او بعضی از حوادث گذشته را که با زمان حال تداعی می‌شود مرور می‌کند. اگر تک‌گویی او واکنشی باشد، سیر اندیشهٔ صحبت‌کننده نه زمان حال و نه گذشتهٔ داستان است. تک‌گویی او داستانی است با زمان مشخص.

حال جریان سیال ذهن چیست؟ در این شیوه عواطف و احساسات بدون توجه به توالی منطقی و تفاوت سطوح مختلف واقعیت، خواب و بیداری و گاه با به هم ریختن نحو و ترکیب کلام آشکار می‌شود. در این قصه می‌بینیم که چنین حالتی وجود ندارد و سیر منطقی است. ما همیشه در سطح کلامی اندیشه نمی‌کنیم. اندیشهٔ ما گاه ماهیتی حسی و از هم گسیخته دارد و غالباً در قالب کلمات و الفاظ می‌گنجد. در جریان سیال ذهن به این شکل است.

برای فصول کتاب نیز یک ویژگیهایی در نظر گرفته‌ام که توضیح می‌دهم. ویژگیهای فصل اول کتاب را می‌توان به این صورت دسته‌بندی کرد:

الف) بیان کابوسها و رؤیاهای پی در پی و متفاوت که اشتغال ذهنی شخصیت داستانی را نشان می‌دهد.

ب) رؤیاها گاه به واقعیت شبیه‌اند. تمایز میان خواب و بیداری وجود ندارد که این نشان‌دهندهٔ عدم تعادل روانی زن در این داستان است.

ج) حدیث نفس یا گفت و گوی مخاطب با خودش در خلال توصیف رؤیاهاست. حرکت زمان از حال به گذشته، از گذشته به زمان حال و جابه‌جایی این دو زمان.

ویژگیهای فصل دوم نیز بدین قرار است:

الف) بیان خاطرات گذشته توسط شخصیت داستانی برپایهٔ تداعی خاطرات، مربوط به شوهر زن است.

ب) تک‌گویی نمایشی وجود دارد. گفت و گو با مخاطب نامریی که شوهر مردهٔ زن است.

اما ویژگی‌ای که برای فصل سوم می‌توان در نظر گرفت: بیان خاطرات گذشته توسط شخصیت داستانی و خاطرات مربوط به خواهر شوهر آن زن که نامش مستانه است. ما در این بخش با خصوصیات اخلاقی مستانه از دید شخصیت زن داستان آشنا می‌شویم.

ویژگی فصل چهارم عبارت است از: بیان خاطرات توسط

شخصیت زن دیگر که همان مستانه است و تک‌گویی درونی در این بخش از یک شخصیت به شخصیت دیگر منتقل می‌شود و ما در جریان افکار او قرار می‌گیریم. در حقیقت نویسنده دو شخصیت زن را از دو دیدگاه که هرکدام نسبت به خودشان دارند و نظرگاه هر یک را نسبت به دیگری مورد بررسی قرار می‌دهد. در عین حال نویسنده سیری منطقی و هدفمند را در حرکت داستانی برای شناسایی شخصیتها دنبال می‌کند.

ویژگیهای فصل پنجم: گرچه دو بخش چهار و پنج تک‌گویی درونی دو شخصیت زن قصه است، اما گفت و گویی دوطرفه است. گویی بخش پنج در جواب بخش چهار طرح‌ریزی شده است. در فصل شش و هفت و هشت هم بازگشتی داریم به شخصیت اصلی و تک‌گویی درونی او به روال آغاز داستان.

در مورد ویژگیهای طرح داستان همان‌طور که می‌دانیم سه حالت را به توالی می‌توانیم در قصه ببینیم.

درواقع این رمان با این که ترتیب منظمی از لحاظ زمانی ندارد، می‌توان از آن سه حالت را استنباط کرد: حالت تعادل نخستین، حالت عدم تعادل میانی و حالت عدم تعادل فرجامین. درحقیقت حالت عدم تعادل همچنان ادامه دارد که این شاید یکی از ویژگیهای رمان نو باشد که بی‌قراری و سرگشتگی انسان معاصر را توجیه می‌کند.

دربارهٔ عنوان کتاب باید بگویم که نام لیلی که به شکل یکی از بن‌مایه‌های تکراری درون داستان است، در ذهن مخاطب قصهٔ لیلی و مجنون را تداعی می‌کند. لیلی، معشوقهٔ مجنون است که در ادب پارسی مظهر کامل عشق و عشق کل و نمایندهٔ تام معشوق شاعران شده و مجنون عاشق اوست و در عشق او سر به بیابان گذاشته است. در ادب عرفانی لیلی مظهر عشق ربّانی و مجنون مظهر روح ناآرام بشری است که بر اثر دردها و رنجهای جانکاه دیوانه شده و در صحرای جنون و دلدادگی سرگردان است و در جست‌وجوی وصال حق به وادی عشق درافتاده و می‌خواهد به مقام قرب حضرت حق واصل شود، اما به این مقام نمی‌رسد مگر آن که از قفس تن رها شود.

دربارهٔ شخصیتهای داستان می‌توان گفت علی شوهر شراره، نماد مجنون است. شخصیت اصلی زن داستان، نماد لیلی است. علی کسی است که در جست‌وجوی لیلی است. نام علی بن‌مایهٔ دیگر قصه است و به نظر من نماد شخصیتی مذهبی، نماد انسان کامل، الگو و نمونهٔ عبودیت و مظهر کمال عشق انسان به پروردگار است. نویسنده با طرح پرسشی عرفانی مخاطب را برمی‌انگیزد و به جست‌وجو وامی‌دارد و این سؤال را مطرح می‌کند که آن عشق از کجاست؟ آن لیلی که علی در آرزوی وصال اوست، کدام است؟ این عشق در درون ساخت داستان عشقی زمینی است ولی در ژرف ساختش جنبهٔ روحانی دارد. محمود شوهر مستانه نیز در آرزوی لیلی است. اما او به بیراهه می‌رود و عشق حقیقی را گم می‌کند. محمود شیادی و فریب مردمان را دستاویز قرار می‌دهد تا به معشوقه دست یابد، اما این بیراهه جز با مرگ لیلی پایان نمی‌پذیرد. نویسنده در ژرف ساخت قصه عشق روحانی و الهی را مطرح می‌کند. عشقی که هرکس راه و طریق آن را نمی‌داند.

شگرد او برای رساندن پیام به مخاطب بسیار زیرکانه است. نویسنده با ایجاد طنین و انعکاس اسامی خوش‌آهنگی چون علی و لیلی در فضای غمگین و مه‌آلود قصه، خواننده را به خود می‌آورد تا شاید از این غرقاب برای زمانی کوتاه به آسمان آبی بنگرد.

■ **بهناز علی‌پور گسکری:** به نظر من رمان **انگار گفته بودی لیلی** ازجمله رمانهایی است که لحن و نگاه زنانه در همهٔ وجوه بیرونی و درونی آن تسرّی دارد. در انتخاب شیوهٔ روایت، تأملات درونی، در فضاسازیها، استفاده از رنگها، پرداختن به جزئیات ویژه، پنهان ساختن عناصر مگوی زندگی زن و...

طرح رمان تلاش یک زن برای رسیدن به استقلال فردی، هویت‌جویی و رهایی از باورهای سمج شخصی و اجتماعی است که در این رهگذر قرار است با گذر از فراز و نشیبهای زندگی به تحول برسد. رمان از طرح سفر ـ که عنصری مکرر برای نشان دادن تحول و دگرگونی است ـ به عنوان بهانهٔ روایت و نمایش کشمکشهای درونی راوی اصلی سود می‌جوید، تا از سفر بیرونی به تحول درونی دست یابد.

رمان سویه‌ای واقعگرایانه دارد و با تکیه بر واقعیتهای بیرونی زندگی، به دنبال یافتن معنا و جست‌وجوی فردیت پامی‌فشارد. جهان اثر، بازتاب جهان واقعی است و تصاویر و انگاره‌ها، از واقعیتهای ملموس سرچشمه می‌گیرند و متن را به زمان و مکان محدود می‌کنند. تحول راوی اصلی (شراره) به مدد ساختار سنجیده رمان و رابطهٔ متقابل و اقناع‌کننده شخصیتها، اتفاق می‌افتد و نمی‌افتد ـ شاید این ابهام تعمدی برای مشارکت خواننده در متن و احتراز نویسنده از قطعیت پنداری است. نویسنده با انتخاب زاویه دید «من» و به یاری تکنیک گشت و واگشتهای ذهنی (تداعی آزاد معانی) به شیوهٔ تک‌گویی درونی و نمایشی، شبکه‌ای از علت و معلولها را می‌سازد و در بستر حادثه‌ای که رخ داده است، شخصیتها را با بحرانهای درونی که با آن درگیرند، به متن وارد می‌کند. درحقیقت ساختار رمان برپایه شخصیتها استوار است. به عبارت دیگر رمان شخصیت محور است.

روایت رمان، روایتی مدرن است و داستان در حجمی غیرخطی ارائه می‌شود و خط روایی داستان به نفع تکنیک به هم می‌ریزد و سیر حرکت رمان از حال به گذشته و از گذشته به حال ادامه می‌یابد.

نویسنده در این مسیر بخشی از زندگی دو زن و پیچیدگیهای احساسات عاشقانه آنها را با برداشتی تازه و از منظری ویژه که به زیبایی‌شناسی اثر بازمی‌گردد، به روایت می‌گیرد.

ساختار روایی رمان به بخشهای کوچک‌تر روایت تقسیم می‌شوند:

۱ ـ حجم عمده روایتها از زبان راوی اصلی (شراره) در غیبت مخاطبهای معلوم (علی و در یک بخش مستانه) واگویه می‌شود.

۲ ـ زاویه روایت در فصل چهار کتاب با یک چرخش به سوی راوی دیگر (مستانه) میل می‌کند.

البته هر دو روایت همکنار، در کار ساختن یک تمامیت‌اند، اما متمایز نشدن لحن دو راوی (شراره و مستانه) به منطق درونی اثر ضربه می‌زند و روایت متن را در خطر تک‌صدایی قرار می‌دهد. با جمع کردن روایتها و نشانهٔ مکرر و برجستهٔ دوربین، درمی‌یابیم که این همه، تلاش برای ساخت فیلمی مستند با جریان هندسه‌دار است که قرار است در صحنهٔ نهایی، فیلم به کلوزآپ صورت شاد یک زن دست یابد. ولی فیلم ناتمام می‌ماند، همان‌طور که راوی داستان در نیمه سفر و در نیمه راه حرکت بازمی‌ماند. در اینجا درآمیختن داستان و فیلم‌نامه جهتی زیباست، اما جایگاه ویژه‌ای نمی‌یابد.

انرژی داستان در تمام متن، یک انتشار متوالی ندارد و دچار گسست است، به گونه‌ای که در دو فصل اول و در فصل پایانی، توانمندی کمتری دارد، حتی می‌توان گفت در فصل آخر (۸) انرژی رمان به طور کامل تحلیل می‌رود و وقفه و فترت سه ساله، بی‌یادی از علی به خصوص در شرایط بحرانی راوی ـ یعنی ناپدید شدن پسرش سیاووش ـ جای برخی «چرا»ها را در متن باقی می‌گذارد.

مضامین و درونمایه‌های متن را می‌توان، عشق، جست و جو، رهایی، تردید و تقدیر برشمرد که عناصر گوناگون متن، از ابتدای رمان وحدتی را حول این درونمایه‌ها شکل داده‌اند. همه در جست و جوی عشقی هستند تا زندگی را در ساحت آن معنا کنند. عشقی که در ذهن هر یک از شخصیتها تفسیر و توجیهی متفاوت دارد. «علی» در وجهی نمادین واسطةالعقد این جست‌وجو است. عشق رهایی، ترک تعلق و یگانگی می‌آورد، و اما تقدیرگرایی، آفت و تردید، کشندهٔ این عشق است. آیا این عشق ناب دست‌یافتنی است؟

جای محتوای تاریخی در رمان خالی است؛ در حالی که نویسنده روی نشانهٔ تاریخ بیست ساله مکث می‌کند، به پرداخت این محتوا دست نمی‌یابد. چه بسا این مهم می‌توانست به غنا و ماندگاری اثر بیفزاید.

عناصر متناقض نما در متن مانند: عشق و جنگ، شلاّق و نوازش، کتابهای یونگ و فروید در کنار کتاب تعبیرخواب مادربزرگ و... در سازوکار خود به فضای چند بُعدی رمان کمک کرده‌اند.

در بررسی شخصیتها می‌بینیم، در این رمان نه با کُنش که بیشتر با واکنشهایی از پسِ مرگ علی مواجهیم، که زندگی شخصیتها حول آن محور و در چارچوب زمانمندی دقیق ساخته می‌شود و با آن‌که ارتباط متقابل و دیالکتیکی شخصیتها به مدد آمیختن عناصر متضاد، آنها را عینی و ملموس ساخته است، ولی گاه گنگی رابطهٔ شخصیتها به انتقال هدفمند حسی، در متن نمی‌انجامد.

حضور نامرئی «لیلی» ـ تجلی نماد عشق ـ در سرتاسر رمان، جهتی رازآمیز و ایهام‌گونه به متن می‌بخشد. همان‌گونه که حضور به ظاهر کم‌رنگ «آشنای قدیمی» به پویایی متن یاری می‌رساند و این هر دو از نقاط قوّت رمان محسوب می‌شوند.

شراره پس از سیزده سال، تلاش می‌کند تا دیوارهای ذهنی بر ساختهٔ خود را ویران کند. او از دنیای قصه‌های امیرارسلان به دنیای واقعیت روی می‌آورد، اما به رغم خیزهای بلندی که در مسیر خارج شدن از پوستهٔ انفعالی‌اش برمی‌دارد، به توفیق کنده شدن و استقلال روحی، به شکلی که متن آن را می‌طلبد، نمی‌رسد؛ و بار دیگر واگویه‌هایش را با علی از سر می‌گیرد. علی در سیاوش تکرار می‌شود و شراره محکوم به جبری ازلی، سیزیف‌وار به پله نخستین بازمی‌گردد تا بقیهٔ زندگی‌اش را با تشویشها و دلهره‌های یک زن شرقی بگذراند.

مستانه از دریچهٔ ذهن رویابین خود، قادر به دیدن واقعیتها نیست. او در زندگی با محمود، مجنونی که «لیلی را کور و کر و خم می‌خواهد، گوژپشت تا ابد.» (**انگار گفته بودی لیلی**، ص ۱۰۴) به نفی عشق می‌رسد. در گفت وگویی با شراره می‌گوید: «آنقدر بدذات شده‌ام که جلب هیچ نگاهی نشوم و باور نکنم کسی می‌تواند در این دنیا عاشق باشد به خاطر معشوق. نه. ذهن هر کسی را جستجو کردم، چیزی جز عکس خودش ندیدم.» (همان، ص ۶۵) و سرانجام ناتوان از مقابله با واقعیتها تن به خودکشی می‌دهد. تناقضات شخصیت مستانه قابل تأمل است، به طوری که از او شخصیتی آشنا و باورپذیر می‌سازد.

مستانه و شراره دو روی یک سکه‌اند، دو طیف از زنان جامعه ما، از گذشته تا امروز که در دوری باطل باز تولید و تکرار می‌شوند و از دیدگاه فمینیستی ساختار روایی رمان، تصریح کنندهٔ نقش زن را به عنوان یک کنش‌پذیر به ثبوت می‌رسانند.

مردها با واسطهٔ زنان به درون متن پا می‌گذارند، ضمن این که حضوری مستقل و مقتدر دارند. در ساخت و پرداخت شخصیت علی که از منظر روایت دو راوی ـ همسر و خواهر ـ تصویر می‌شود، اغراقی تعمدی وجود دارد؛ به طوری که تأثیر و نفوذ معنوی او، بُعدی نمادین و فرازمینی می‌یابد.

نویسنده در پرداخت شخصیت محمود نیز اعتدال را رعایت می‌کند و از منفی‌ترین شخصیت هم چهره‌ای کاملاً سیاه ارائه نمی‌دهد، در حالی که نگاه طنز خود را به عرفان‌گرایی بی‌مایهٔ باب روز، از طریق او ارائه می‌کند. محمود آشکارا شخصیتی بیمار و سادیستی است. پس از آشنایی با علی به جست‌وجوی عشق برمی‌آید و در رقابتی پنهان می‌خواهد تصویری از علی باشد و در پیِ «لیلی» به مستانه می‌رسد، بی‌آن‌که شرایط مجنون بودن را داشته باشد.

رمان **انگار گفته بودی لیلی** غیر از جنبه‌های ادبی، دارای جنبه‌های اجتماعی و روان‌شناختی بارزی است و در نگاهی فرامتنی، برای تحلیل جامعه‌شناختی و روان‌شناختی، زمینهٔ مناسبی دارد.

بهره‌گیری ابزاری از زبان متناسب، محتوایی است که اثر با خود حمل می‌کند. زبان میل به تصویرسازی دارد و در ساخت فضاها و تصاویر سینمایی با قوت عمل کرده است. نویسنده چندان در بند توضیح و توصیف نیست و اختصار و ساده‌نویسی را به جای درازگویی و لفاظی می‌نشاند. فرآیندهای زبانی متن به گونه‌ای است که گاه بر ساخت و مضمون پیشی می‌گیرد.

نویسنده در این رمان موفق می‌شود، ذهن خود را از بایدها و نبایدهای قراردادی آزاد کند، اسیر قطعیت پنداریهای معمول نمی‌شود و از ارزش‌گذاری و داوری طفره می‌رود و به این ترتیب تعامل و مشارکت مخاطب و متن را به کمک نشانه‌ها که در متن خوش نشسته‌اند، برقرار می‌کند.

■ **پروین سلاجقه:** نکته‌ای که در این اثر بیش از همه نظر مرا جلب کرد وضعیت شخصیتها است. شخصیتها در این داستان یا

سیده شاملو

مجنون‌اند یا لیلی و هر دو دسته یا روان‌پریش‌اند یا مشکوک. اگر یک بررسی دقیق در ژرف ساخت شخصیتها و اعمالشان داشته باشیم می‌بینیم همهٔ آنها در حال پرت شدن هستند. در حال سقوط از مرکزیت عشق. همهٔ آنها در ارتباطات معنادار مثلثی واقع شده‌اند. برای مثال مستانه با آن‌که به نوعی لیلی محمود است ولی یک ارتباط مثلثی با گشتاسب دارد و حتی در یک شرایطی تا یک مقطع زمانی از او جدا نمی‌شود. راوی ـ شراره ـ با آن که ادعا می‌کند تا قبل از ازدواج با علی با شخص دیگری آشنا نبوده، ولی به نوعی یک آشنای قدیمی دارد و ذکر این واژهٔ قدیمی معنی‌دار است. به خاطر این‌که در هر صورت این بوده هر چند ماهیتش چندان پرداخت نشده ولی به شکلی همیشه با شراره هست و بعد از مرگ علی هم به سرعت وارد زندگی‌اش می‌شود. در واقع در همه جا سایه است. علی هم همین‌طور است، علی هم از طرفی لیلی‌اش چندان مشخص نیست. در ابهام است. به نوعی شراره است و به نوعی دختر سیاه‌چشمی ـ که خانم سلیمانی فرمودند همان زن اثیری ـ می‌توانیم در نظر بگیریم که این دختر اثیری و سیاه‌چشم در جاهایی خودش را نشان می‌دهد و از خودش مدرک به جا می‌گذارد و فقط در رؤیا نیست. اگر بقیهٔ شخصیتها را هم در نظر بگیریم به نوعی این ارتباط مثلثی را در آنها پیدا می‌کنیم که در یک تناقض آشکاری با قصهٔ لیلی و مجنون واقعی قرار می‌گیرد. شعری که در آغاز این اثر از مجموعهٔ نظامی انتخاب شده است (جریان مکالمهٔ مجنون با خداوند در کعبه) توجه نویسنده را جلب کرده و خواسته است در واقع این را الگویی برای اثرش قرار بدهد، ولی متأسفانه جز در یک صحنهٔ نمادین که در حرم به‌وجود می‌آید و دو تا کبوتر که اینجا هویت و نماد جدیدی پیدا می‌کنند خود را نشان نمی‌دهد. هنگامی که یکی از آنها از دست علی می‌پرد و روی سر دختر کوچکی که در آنجا است می‌نشیند و بعداً طوری عام می‌شود و صیرورت پیدا می‌کند به تمام زنها، در واقع واژهٔ لیلی و مفهوم نمادین لیلی را در این اثر دربر می‌گیرد. فقط در این صحنه آن شعر با کل مجموعهٔ مجنون یا مجموعه‌های این اثر هماهنگی دارد، ولی در جای دگر این هماهنگی دیده نمی‌شود. یعنی آن حالتی را که در مجنون می‌بینیم و آن تقدسی که مجنون دارد، در اینجا نمی‌بینیم.

مسئلهٔ دیگر دربارهٔ موضوع کلی این اثر است. به‌طور کلی مضمون اصلی همان جدال سنت و مدرنیته است که ما امروزه در بیشتر فیلمها و آثار زنان نویسنده به ویژه در ایران، به‌خصوص در این مقطع زمانی با آن روبه‌روئیم.

صحنه‌هایی از این اثر ـ دقیقاً زندگی خود شراره ـ «بانوی اردیبهشت» را به یاد می‌آورد که دقیقاً همین مضمون را دارد، یا در زندگی محمود به نوعی عشقی از نوع عشق **بامداد خمار** می‌بینیم البته با ویژگیهای دیگر. یا حتی در صحنه‌های دیگر «دیوید کاپرفیلد» را می‌بینیم با همان عشقی که ممکن است سطحی یا درونی باشد.

از نکات مثبت اثر، پرداخت نمادین است که یک بافت هنری منسجم را، چه در آغاز و چه در پایان داستان به‌وجود آورده است و آن، ابهام واژهٔ لیلی است. نویسنده شگرد خوبی را به کار برده که لیلی را معرفی نکرده است. لیلی باز هم به نوعی در ابهام است، گرچه گاهی اثری از شراره، گاهی از دختر سیاه چشم، و از لیلی که گاه مادر است و گاه مستانه در داستان می‌بینیم. ولی پایان هنری داستان که در واقع اشاره به همان صحنهٔ آغازین داستان دارد که دختر کوچک را به یاد می‌آورد لیلی را در همهٔ زنها جاودانه می‌کند و این یکی از فرازهای اثر است.

زاویهٔ دیدی که نویسنده انتخاب کرده ترکیبی است ـ گرچه در رمانهای نو با این مسئله آشنایی داریم و در بیشتر نویسنده‌ها، تعویض زاویهٔ دید از شگردهای هنری است ـ و اگر داستان را گفت‌وگوی درونی یا تک‌صدایی در نظر بگیریم، یا خاطرهٔ داستان، اینجا تبدیل به یک رمان چندصدایی شده و این یکی دیگر از نکات مثبت اثر است که تک صدایی نیست.

از اشیاء نمادین می‌توان به دوربین اشاره کرد. ما در اینجا با دو دوربین مواجه می‌شویم. ابتدا دوربین حقیقی که با شغل شراره در ارتباط است، اما نویسنده گاه طوری اشاره می‌کند که گویی این دوربین فیلمبرداری است. دوربین دوم ذهن شراره است که گاه دوربین عکاسی و گاه فیلمبرداری است. یعنی گاهی روی یک صحنهٔ خاصی تمرکز می‌کند و هر جا که مایل است ضبط می‌کند، مثلاً صحنه‌ای را که تا آخر واگویه‌های درونی‌اش با علی ادامه می‌دهد (صحنهٔ حرم) و داستان با آن تمام می‌شود. این عکسی است که ذهن شراره ثبت کرده است. ولی در جاهایی این دوربین، دوربین فیلمبرداری است، زیرا همهٔ جزئیات را با تمام ویژگیهایشان شرح می‌دهد.

نماد بعدی کبوترها هستند که در کاربرد جدید به‌کار رفته‌اند. یا برای مثال این دگرگونی که در اشیاء دیگر می‌بینیم که مثلاً خاک تبدیل به آب می‌شود و بالعکس، اینها چندان آگاهانه نیست و از فرازهای هنری اثر است.

اما دربارهٔ نثر داستان به چند مورد از اشکالات آن اشاره می‌کنم: صفحهٔ ۱۵۹ سطر سوم «... منظورش این بود چرا به آشنای قدیمی گفتم. چرا آشنای قدیمی این خانه را برایم پیدا کرده. خانهٔ قشنگی که ارتفاع پشت‌بامش به اندازهٔ طبقه اول آن ساختمان دراز است...» در اینجا منظور نویسنده را متوجه نشدم و فکر می‌کنم از لغزشهای زبانی است که نویسنده دچار آن شده است. مورد دیگر کاربرد افعال است.

برای مثال: به جای «مرا می بوسید» واژهٔ «می بوسیدم» که کاملاً اشتباه است به کار رفته که کاربرد فعل به هیچ‌وجه در جایگاه خود نیست، حتی اگر در زبان محاوره هم به کار رود واژه نادرست است.

■ **فرشته توانگر:** کتاب را به دو بخش می‌توان تقسیم کرد: ۱ـ از آغاز تا صفحهٔ ۶۰، ۲ـ از صفحهٔ ۶۰ تا آخر. یعنی تا صفحهٔ ۶۰ داستان شروع نمی‌شود. در جملهٔ اول «بمب‌ها از آسمان ریختند روی خانهٔ همسایه، تو از ایوان پرت شدی و مردی...» نویسنده از آغاز تا بخش ۴ به این موضوع پرداخته است و سه بخش اول بیشتر حالت توضیحی دارد و می‌توان گفت روال مشخصی را طی نکرده است. از این بخش به بعد کتاب حالت کاملاً داستانی پیدا می‌کند و حتی کشش آن هم بیشتر می‌گردد. از بخش ۴ شناختی که از شخصیتهای داستان داریم خیلی خوب است و نویسنده کاملاً مسلط است، به‌خصوص دربارهٔ محمود. با این که یک منفی‌بافی در او دیده می‌شود ولی این منفی‌بافی در داستان بسیار ملموس است و نویسنده خیلی خوب به کار برده است. اما در سه بخش آغازین کتاب دربارهٔ علی شناخت کافی نداریم. در قسمت اول کتاب، جمله‌های کوتاه بیشتر است، انگار ذهن نویسنده سرگردان است و خواننده را به داستان راهنمایی نمی‌کند. همان‌طور که اشاره کردم داستان از صفحهٔ ۶۰ شروع می‌شود و خوب هم ادامه پیدا می‌کند.

■ **محمدرضا گودرزی:** منظری که خانم شاملو برای روایت داستانشان انتخاب کرده‌اند در عین حال که خیلی خوب است خیلی دشوار نیز هست. برای استفاده از منظر «اول شخص با مخاطب» در رمان، لازم است نویسنده دقت زیادی کند. بعضی وقتها ممکن است عقلانیت بر آن جنبه‌های غیرعقلانی رمان که فوئنتس می‌گوید ـ رمان لازم است ترکیبی از این دو باشد ـ مسلط شود و همین امر، استفاده از این منظر را دشوار می‌کند، ولی درعین حال باید توجه داشته باشیم که این منظر زیباییهای خودش را دارد. یکی از اشکالاتی که معمولاً هنگام استفاده از این منظر ایجاد می‌شود، اطلاع‌رسانی مستقیمی است که خانم توانگر به یک نحو دیگر آن را بیان کردند و من عنوانش را اطلاع‌رسانی مستقیم می‌گذارم. یعنی یک سری چیزها را راوی می‌خواهد برای خواننده مشخص کند، ولی ناچار است در ظاهر آنها را برای مخاطب بگوید.

تناقضی که در اینجا ایجاد می‌شود، این است که چگونه نویسنده مطلبی را بگوید که خواننده بفهمد، ولی در واقع طرف صحبت راوی علی باشد؟ بعضی وقتها این مورد اشکالاتی را در رمان خانم شاملو ایجاد کرده که شاید تنها اشکال رمان هم باشد. یعنی همین موضوع اطلاع‌رسانی مستقیم باعث شده که رمان حالت هنری خودش را تا حدودی از دست بدهد. برای مثال، داستان شروع خوبی ندارد. چنانکه در خط اول رمان آمده است: «بمب‌ها از آسمان ریختند روی خانهٔ همسایه، تو از ایوان پرت شدی و مردی...» یعنی این که خود مُرده از مرگ خود خبر نداشته و در واقع راوی به او می‌گوید که راستی تو مردی.

همچنین در صفحهٔ ۲ آمده است: «نشسته بودی توی ایوان کفشها را واکس می‌زدی.» مشخص است که علی خودش واکس می‌زده نه خانمش، پس لزومی ندارد که راوی جمله را به این شکل بگوید. مورد دیگر در مشهد اتفاق می‌افتد و راوی به علی می‌گوید: «یک شماره را داد دست تو.»

در واقع هرجا که مخاطب خودش چیزی را می‌دانسته و به آن عمل کرده است، اشارهٔ راوی غلط است و این امر نشان می‌دهد که نویسنده می‌خواهد یک چیزی را به خواننده بگوید، اما نمی‌داند چگونه؟ البته موارد مشابه دیگری نیز هست که ذکر نمی‌کنم.

دربارهٔ اشکال نثری که خانم سلاجقه اشاره کردند من هم مواردی را دیده‌ام، مثلاً یک‌جا در رمان آمده است: «کفش را می‌ریزی روی روزنامه‌ها.» در صورتی که آب را روی روزنامه «می‌ریزند» و کفش را «می‌اندازند» و نمونه‌هایی مشابه این.

مسئله دیگر محور تکثر معنا است، یعنی هرکس می‌تواند به یک شکل در متن وارد شود. خانم سلیمانی محوریت را لیلی و دیگری محوریت را علی دانسته‌اند، به نظر من محور رمان شکستن تسلط مردگان بر ذهن زندگان است، یعنی حرکت راوی برای شکستن آن تسلطی است که مردگان بر ذهن او دارند. یکی از این مردگان علی است. دومی آن سنت و فرهنگی است که در این سیزده سال حضور آن پیوسته بر ذهن راوی سنگینی کرده و او می‌خواهد آن را بشکند. همهٔ مرده‌ها با فرهنگ سنگ شده‌شان به ذهن او فشار می‌آورند و مانع از حرکت آزادانه‌اش می‌شوند و موجب می‌شوند که محور رمان این «موضوع» باشد. یعنی از آن اول رمان معلوم است که انگیزهٔ روایت شکستن این اقتدار است تا آخر و بالاخره هم راوی پیروز می‌شود. چنان‌که در خط پایانی می‌گوید: «دیگر نمی‌خواهم به حرفت گوش بدهم.» یعنی این مسیر را رفته و به اصطلاح اقتدار را شکسته است، پس محور رمان همین است و بقیه در کنار این قضیه معنا می‌دهند و گرنه ما دیگر انگیزهٔ روایتی نداریم. اگر این محور نباشد انگیزهٔ روایتی نیست، چون وقتی راوی شروع می‌کند باید یک انگیزه‌ای برای حرکت داشته باشد.

در مجموع در این رمان نکته‌های خوبی هست. مثلاً نگاه زن محور نیست، یعنی هرکدام از شخصیتها در جای خودشان‌اند. حتی به محمود هم می‌توان در نظام اندیشهٔ خودش حق داد. یعنی ما نمی‌توانیم بگوییم که محمود انسان کلاّشی است چون طرز فکرش آن طور است. مثلاً در نظامی که راجع به عقلانیت بحث می‌کند، که عقلانیت چیست؟ باید گفت که سطح آگاهی متفاوت است. اینجا به نظر می‌آید که تمام شخصیتها به نوعی حق دارند و این خیلی خوب از کار درآمده است و جالب این است که زن صحبت از «آشنای قدیمی» می‌کند. مورد بعدی دلشورهٔ زن ایرانی است، یعنی زن هم در ماه عسل قبلی‌اش و هم حالا که آمده از علی صحبت می‌کند، در هر دو جا این دلشوره را دارد. دلشوره‌ای که زادهٔ فرهنگ است و نگذاشته که خود او تصمیم‌گیرنده باشد. موضوع دیگر زبان روایت است که خوب است، چون یک موضوع خطی را پیش نگرفته که ما بگوییم از اینجا شروع می‌کند و از علی و اول زندگی‌شان می‌گوید و می‌آید تا آخر؛ اگر این کار را می‌کرد یک کار سطحی در می‌آمد. در صورتی که راوی به درستی همان زمان که صحبت می‌کند، موارد مختلفی را هم که از نظر ذهنی برایش مهم است، مطرح می‌کند.

نکتهٔ آخر هم بحث تقدیر است که باز هم به خوبی به آن اشاره کرده، درعین حالی که تقدیر را نشان می‌دهد و می‌گوید: «اگر علی آن روز کفشش را واکس نمی‌زد. اگر آن روز هوس کتلت نمی‌کرد.» و یا این که مادر می‌گوید: «قسمت همین بود.» تسلط تقدیر را بر همان فرهنگ و ذهنیتی که در جهان این رمان هست و شاید به بیرون آن هم بتوان سیطره داد، بیان می‌کند. راوی حرکت می‌کند برای شکستن این تقدیری که مشخص شده و آن عشق را به معنی ایثار فرهنگی، یعنی ایثاری که بی‌معنا است، در نظر گرفته، که همان سوختن در پای کسی معنا می‌دهد. راوی در اینجا این فرهنگ، این معنی و این تقدیر را می‌شکند.

■ **ناهید معتمدی:** اگر داستان را در حول یک محور ببینیم یک تعادل آغازین و یک عدم تعادل میانی و یک تعادل فرجامین وجود دارد. کتاب با عدم تعادل میانی شروع می‌شود و به همین علت است

که خانم توانگر فکر می‌کنند داستان از فصل ۴ شروع می‌شود. این عدم تعادل میانی به دلیل تکرار کنشها و تکرار نشانه‌ها و حتی کنش کلامی مخصوصاً یک مقدار به تفصیل بیان شده است، تا به تعادل برسد، در حالی که به آخر داستان که می‌رسیم اصلاً تعادل در آن نمی‌بینیم. این در ساخت داستان یک مقدار پراکندگی ایجاد می‌کند و از آن ساخت محکمی که باید داشته باشد کمی می‌کاهد. طرح داستان در پایان باز است و مخاطب را در شرایطی قرار می‌دهد که به آن بیندیشد. داستان از ترکیب تک‌گویی درونی و تک‌گویی نمایشی به‌وجود آمده و راوی داستان گاهی عوض می‌شود و حالت سه صدایی به خودش می‌گیرد. ماجراها در ضمن این‌که تک‌گویی درونی و نمایشی هستند، افکار بر محور خاطرات می‌چرخد که این بر تداعی زمان گذشته در تک‌گویی درونی می‌انجامد که صدای ذهن شخصیتها را ما می‌شنویم و در تمام سرگذشتها و رخدادهایی که در داستان دیده می‌شود واقعیت ذهن بر عین شکل می‌گیرد.

ما در داستان تضادهای فراوانی می‌بینیم مثلاً همان‌طور که خانم سلاجقه گفتند عکاس و دوربین. عکاس واقعیت است چون عکس همان‌طور که هست نشان داده می‌شود؛ بدون حرکت و بدون تغییر و دوربین حرکت را در خودش دارد. یعنی تضاد واقعیت ذهن و واقعیت جامعه درونی و بیرونی و تضاد حرکت و سکون، در جای جای داستان شکل می‌نماید ولی کم‌تر به وحدت می‌رسد و این برمی‌گردد به حس زیبایی شناختی که به زبان داستان مربوط می‌شود.

مضمون داستان عشق، مرگ و عرفان است و مضمونهایی دیگر که زیر مجموعهٔ اینها به شمار می‌روند. شک، تردید، عدم اطمینان، حس حسادت و عشقی که زنان به هر حال نسبت به مرد در جامعه خود ما دارند و در بعضی از قسمتهای داستان تسلط مرد بر زن که سنت جامعهٔ ما است، بسیار مشخص است.

محور داستان خطی نیست، حلقوی و دورانی است و این هنر داستان‌نویس است که وقتی به گذشته برمی‌گردد با این‌که از ذهنیت شراره این مطالب را می‌شنویم خیلی راحت به واقعیت زمان حال برمی‌گردد و بعد به گذشته و این تطابق زمان گذشته و حال و حتی گاهی آینده را تا آخر داستان به صورت هماهنگ پی می‌گیریم که از ویژگیهای مثبت کتاب است.

نماد دو زن در جامعه ـ شراره و مستانه ـ را به وضوح می‌بینیم. نشانه‌ها و کنشها گرچه تکراری هستند ولی به حرکت داستان می‌انجامند و زبان داستان عامیانه و گاه محاوره است، ولی ما باید فکر کنیم که زبان محاوره هم می‌تواند بخش هنری داشته باشد، یعنی جزو زبان ادبی به حساب بیاید و آن در صورتی است که روایت، ژرف ساخت داشته باشد. یعنی یک ژرف ساخت و فضای نهفته در روایت وجود داشته باشد، ولی در این کتاب، ما در نثر داستان این حالت را نمی‌بینیم. در واقع در قسمتهایی، زیبایی شناسی وجود دارد و زبان اگر هنری باشد بار عاطفی دارد که در این داستان همین‌طور است. تخیل باید هنری باشد که در بعضی از قسمتهای داستان خیلی زیبا گفته شده است. تصویرهای ذهنی زیاد غنی نیستند، یعنی ما ژرف ساخت را در واژه نمی‌بینیم. انگار سیال و غلتان‌اند و در خود جملات حل شده‌اند. بنابراین این ابزار ذهنی ـ تفکر هنری و تصویر ذهنی ـ که ما در این نثر غیر محسوس می‌بینیم و دریافت می‌کنیم بر یک نوع دریافت شهودی و تصویری دنیای واقعیت استوار است که ما این را در نظر می‌گیریم.

علی و اکثر شخصیتها روان پریش‌اند. مخصوصاً شراره و مستانه و از طرف دیگر محمود. به شخصیت علی پرداخته نشده است. در داستان‌نویسی یک اصل پنهان بودگی داریم که گاه نویسنده خودش را در پشت شخصیتها پنهان می‌کند، ولی اینجا من شخصیت علی را در قبال شخصیتهای دیگر مطرح می‌کنم که این اصل پنهان بودگی در علی دیده می‌شود و توانمندی نویسنده در پروراندن شخصیتها با توجه به این‌که ذهنیتها را بر زبان می‌آورد و رفتار و کردار را خیلی خوب حرکت می‌دهد، شخصیت علی را برای مخاطب روشن می‌کند.

کاستیها و شک و تردیدهایی که زن شرقی در این شرایط دارد خیلی خوب مطرح شده و کاملاً محسوس است. ما قشر روشنفکر را در جامعه ـ شخصیت علی و حرکاتش که ناشی از همان حالتها است ـ می‌بینیم. در حرکات محمود هم به عنوان فردی که دیدگاه عرفانی دارد همان حالت دیده می‌شود.

در کل، داستان آرامشی به مخاطب نمی‌دهد. یک حالت پراکندگی در آن هست که وقتی تمام می‌شود با یک ناآرامی همراه است. داستان نیاز به یک ویرایش کاملاً دقیق دارد. تکرار واژه‌ها و عبارات، مخصوصاً «زن زل زد به قاب عکس» شاید ۲۰ یا ۳۰ بار تکرار شده و بعضی از واژه‌ها نیز کاربرد ندارند. بعضی از جملات اصلاً از نظر ارکان جمله غلط است و شاید کم دقتی از ویراستار یا ناشر بوده، ولی نویسنده به عنوان کتاب اول بسیار موفق است و برای ایشان آرزوی موفقیت بیشتر دارم.

■ **حسن بنی‌عامری**: رمان، رمان اعتراف است و راوی مطلبی را برای شوهرش اعتراف می‌کند که او می‌داند. وقتی چنین مسئله‌ای پیش می‌آید گفتن دوباره هیچ اشکالی ندارد. اگر نشانه‌هایی از علی پیدا کرده، دنبال یک لیلی ازلی ـ ابدی است و با رفتنش ناجوانمردانه عمل کرده که او را لیلی ندانسته و اعتراف می‌کند که اگر تو رفتی، دنبال لیلی نبودی، پس من هم در ذهنیات دنیای عینی خودم مجبورم از تو جدا شوم و سراغ یک مجنون دیگر بروم. این موضوع برایم خیلی جالب بود، به خصوص که، آشنای قدیمی خیلی پنهان بود، یعنی ما هیچ‌چیز از او نمی‌دانیم. هیچ گذشته، حال و آینده‌ای از او نداشتیم و موجودی داستانی بود.

هدایت کتابی نوشت که مختص خودش بود و باید هم آن‌گونه می‌نوشت. یعنی **بوف کور** او این طور می‌طلبید که داستانش دوکاره باشد و زن را تقسیم کند به زن اثیری و زن لکاته. حال این که بعداً در ادبیات ما تکرار شد، به خوب یا بد بودن آن نمی‌پردازم. من همین تقسیم‌بندی را در کار زنان داستان‌نویس دیگر هم دیده‌ام که به نوعی در این کار هست. مرد هم اگر قرار شده نشان داده شود به مرد اثیری و مرد هرزه تبدیل شده است. مرد اثیری را ما داریم؛ علی را، که ای کاش اثیری نبود و در کنار شراره که تبدیل به شخصیت شده ـ یعنی یک فردی که اعتراف می‌کند که می‌خواهد خیانت کند یا این که هر طوری هست می‌خواهد با زندگی کنار بیاید ـ خوب بود علی هم اگر می‌خواست خیانت بکند یا خیانت کرده یک موجود قابل لمس بود و اثیری نمی‌شد. کاش محمود ـ که آن طور با مستانه رفتار می‌کند ـ یک چیزهایی داشت که ما می‌توانستیم با آن کنار بیاییم. آن آدمها و مخصوصاً آشنای قدیمی و خصلتهایی که اصلاً از آن چیزی نمی‌بینیم خیلی داستانی‌اند یا حتی خود شراره، یا کسی که خانمها اصلاً از او نام نبردند و به شدت موجود داستانی بود، نه از مرگ او و نه از شخصیت عجیب و غریب شیطانی او هیچ نگفتند. مثلاً مستانه شخصیت داستانی بود و هست و خیلی سریع از او گذشته‌اید. کسی بود که در ادبیات داستانی می‌توانست ماندگار و باقی بماند. مثل «سیمین دخت» حسین سناپور در **نیمهٔ غایب** که موجودی داستانی است که تبدیل به شخصیت شد. یعنی از آن اثیری و لکاتگی خودش را رها کرد. مستانه

به نظر من این توانایی را داشت که از اثیری بودن و لکاته بودن رها شود که نشد، بلکه شراره به وجود آمد. یعنی داستانی‌ترین شخصیت رمان شراره بود.

■ **محمود معتقدی:** در اثر دو نکتهٔ اساسی وجود دارد: نوعی بحران در خود اثر و نوعی هم در آدمهایی که در درون این اثر هستند که به گمان من از آن روال طبیعی خارج‌اند. به طور کلی فضاهایی که در این رمان هست بیشتر ساختار یک داستان بلند را دارد تا یک رمان تمام عیار را. فضاهایی که در اینجا ارائه شده، بوی مرگ و زندگی را به نوعی تقابل‌آمیز نشان می‌دهد. این کابوسها و رویاها گاهی هم به صورت نصفه، نیمه رها می‌شود، همان فضایی که بعضی از دوستان گفتند. روح محافظه کاری که در فضای این کتاب دیده می‌شود به خاطر بسیاری از مشکلاتی است که ظاهراً راوی یا نویسنده توانست از آن فضاها استفاده کند یا در واقع یک جور رها بشود.

فضاهای فمینیستی هم گاهی در اینجا و آنجا دیده می‌شود. به خصوص مردان در سایهٔ این رمان در این کار ایستاده‌اند و هیچ گونه کوششی هم از سوی نویسنده و راوی نمی‌شود که در هرحال این چهره‌ها شفاف بشوند.

لیلی همان طور که دوستان هم گفتند در واقع اینجا نماد عشق است. منتها با یک نوع رمانتیسم دعویه و گاهی هم با یک عصبیّت خاصی بیان می‌شود. زبان توصیف در این رمان تمام عیار و کامل نیست. با این که در این داستان ما چند صدا را می‌شنویم، اما حرکتها و ساختارها به طور کلی دارای فضای یک رمان تمام عیار نیستند به نظر می‌رسد بیشتر شبیه یک داستان کوتاه است. اگر ایجاز بیشتری اعمال می‌شد بهتر بودنش را نشان می‌داد. از سوی دیگر تم داستان، تم تازه‌ای نیست. برای این که مقولهٔ لیلی و ساختارهایی که در فضاهای شعری ـ اسطوره‌ای که در جامعهٔ ما هست به اندازهٔ کافی هویت این آدم را نشان می‌دهد. در اینجا نویسنده سعی کرده از یک هویت گم شده‌ای سخن بگوید، یا در واقع یک نوع بیان و جنسیتی از خودشان که در ساختارهای تاریخی همیشه مورد ستم واقع می‌شوند. اما واقعیت این است که ما از علی و محمود باز هم در این میانه نقش خاصی نمی‌بینیم، حتی سیاوش هم به گمان من نقش روشنی ندارد. ضمن این که خیلی هم حضور دارد و خیلی هم از او صحبت می‌شود. به طور کلی مردان موجوداتی منفعل و شیّاد و اهل فرقه نشان داده شده‌اند و زنان طبق معمول سنگینی بار ستم مضاعف را بر دوش می‌کشند.

به طور کلی تأملات در کل این داستان نوعی دادخواهی زندگی را در لباس رمانتیک بیان می‌کنند و آنچه که نویسنده را به درون متن متوجه کرده، چیزهایی است که به واقع در بیرون متن جریان دارد.

■ **عباس پژمان:** من متأسفانه فرصت نکردم همهٔ رمان را بخوانم. ۶۰ صفحه را خواندم که در این ۶۰ صفحه یک مقدار کشش کم بود. ولی از انصاف نباید گذشت، زیباییهایی هم دارد و مشکلات زبانی هم که گفتند واقعاً در حد یک ویرایش است. ولی دربارهٔ نکته‌ای که آقای گودرزی در شروع رمان به آن اشاره کردند باید بگویم، به نظر من شروع رمان نه تنها ایرادی ندارد، بلکه خیلی هم زیبا است، به دو دلیل: یکی این که در واقع یک نوع براعت استهلال است و از این شیوه خیلی از نویسندگان استفاده کرده‌اند و در واقع از همان سطر اول خواننده را با داستان درگیر می‌کند و یک نوع انتظار ایجاد می‌کند. دیگر این که مسئله‌ای را که گفتند مرده را زنده خطاب می‌کند. این یک پارادوکس است. در جمله «تو از ایوان پرت شدی و مردی» مرده را در واقع مثل یک زنده خطاب می‌کند که یک پارادوکس است و به زیبایی متن می‌افزاید.

■ **فرحناز عالی‌نسب:** چیزی که یک اثر را با یک اثر دیگر متفاوت

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

می‌کند این است که در وهلهٔ اول ببینیم که اصلاً اثر هنری است یا نه. و این برمی‌گردد به این که چطور یک اثر، هنری می‌شود؟ اگر دوربین را برداریم و عین شیء موردنظر را عکس بگیریم فکر نمی‌کنم یک کار هنری باشد. ولی از آنجایی که وقتی از دوربین استفاده می‌کنیم آن واقعیت که از ذهن نویسنده یا در کل از ذهن هنرمند رد می‌شود تبدیل به یک چیز دیگری می‌شود که دیگر آن واقعیت اول نیست، اتفاقی است که در کل داستان باید به آن توجه کرد و آن هم این است که زنی که اینجا به بهانهٔ اعتراف با شوهرش شروع به صحبت کردن می‌کند از همان اول در کابوسهایش می‌بیند که دوربین در دستش است و در دوربین نه تنها شوهرش را بلکه خودش را می‌بیند. این دوربین برایش وسیله‌ای می‌شود که از خودش فاصله بگیرد و این با فاصله نگاه کردن به خودش و به زندگی که تا الان گذرانده، باعث می‌شود که یک اتفاق بیفتد و آن اتفاق، نوشته شدن یک قصه است. وقتی یک قصه نوشته می‌شود آن دوربین وسیله‌ای می‌شود برای این که اینجا یک چیزی خلق شود و این خلق شدن به نکته‌ای که می‌گوید «انگار گفته بودی لیلی» اینجا عشق با همان خلاقیت هماهنگی پیدا می‌کند و فکر می‌کنم این چیزی است فراتر از بحث زن و مرد.

■ **سپیده شاملو:** من ابتدا از همه تشکر می‌کنم. متوجه شدم که کارم خیلی ایراد دارد. این رمان محوریتش تمام این چیزهایی است که گفته شد، ولی خودم فکر می‌کنم که محوریتش «عشق» باشد. به خاطر همین در بحثهای فمینیستی هم خیلی نمی‌گنجد، ضمن این که در بحثهای ضدفمینیستی هم نمی‌گنجد. به دلیل این که برای عشق همیشه دو طرف وجود دارد که یکی مرد و دیگری زن است. سعی من در این کتاب این بوده که، شخصیتها یک بُعدی و سیاه و سفید نباشند، ولی مثل این که بعضی‌ها معتقدند که شده‌اند.

دربارهٔ زبان کتاب باید بگویم، زبان، زبان محاوره است، زبانی است که یک نفر با خودش حرف می‌زند. گفتند چرا چیزهایی را که علی می‌داند شراره باید دوباره تکرار کند؟ این چند دلیل دارد که یکی از آنها این است که شراره برای گفت‌وگو آمده است. من باید تشکر کنم از توضیحی که آقای بنی‌عامری دربارهٔ مسئله اعتراف دادند. این یک گفت‌وگوی عاشقانه هم هست و در گفت‌وگوی عاشقانه، عاشق و معشوق دوست دارند که با هم صحبت کنند. حالا این صحبت هرچه که می‌خواهد باشد، ضمن این که سعی کردم این اطلاعات خیلی مستقیم نباشد. آن جملهٔ اولی هم که در کتاب هست در حقیقت خوابی است که شراره دیده نه واقعیتی که اتفاق افتاده. بنابراین، او خوابش را تعریف می‌کند و علی هم نمی‌داند او چنین خوابی را دیده است. خانم سلیمانی گفتند که دغدغهٔ زنها این است که لیلیِ مردها باشند. منظور من این نبوده، همهٔ آدمها در اینجا چه زن، چه مرد، به دنبال لیلی می‌گردند، به طور ناخودآگاه، که یک عده می‌رسند و یک عده نمی‌رسند ولی اصلاً مهم رسیدن یا نرسیدن نیست، مهم این است که اینها همه می‌گردند. محمود، علی، شراره، مستانه همه به نوعی می‌گردند. همهٔ آنها به دنبال لیلی هستند و منظور من اصلاً این نبوده که آنها خودشان بخواهند لیلی مردهایشان باشند. فکر می‌کنم همه خیلی خوب لیلی را، همان طور که من می‌خواستم بگویم، درک کرده‌اند.

لیلی، برای من آن عشق ازلی ـ ابدی و درونی تمام آدمهاست که همه انسانها آن را دارند و باید خودشان پیدا کنند. در این شخصیتها شراره بیشتر از دیگران به لیلی‌شناسی می‌رسد. وقتی می‌رسد که یک مقدار هم به خودش می‌رسد، یعنی وقتی بازگشتی به خودش می‌کند، لیلی را هم می‌تواند بشناسد و آن وقت است که می‌گوید: «انگار گفته بودی لیلی». نه برای این که فکر کند من خیلی لیلی تو بودم، بلکه برای این که می‌فهمد که علی با استعانت از لیلی بوده که واسطه‌ای برای شفای آن دختر کور شده است. بنابراین منظورم از لیلی این بوده که در آن لحظه بعد از شناخت خودش می‌فهمد.

دربارهٔ زن اثیری و غیره من اصلاً اینها را در ذهن نداشتم که بخواهم زن اثیری یا زن لکاته، حتی مرد اثیری یا مرد لاابالی درست کنم. محمود را که ساختم ـ ضمن این که برگرفته از واقعیات درونی جامعهٔ ماست حتی می‌توانم بگویم تا یک برهه‌ای از زمان واقعیت بیرونی است ـ باز نخواستم یک طرفه به قاضی بروم، یعنی سعی کردم محمود هم بتواند خودش را توجیه کند، چون انسانها همه توجیه‌گرند. اگر یک جاهایی تناقض در شخصیتهای رمان می‌بینیم یک دلیلش این است که من فکر می‌کنم آدمها همه توجیه‌گرند و شخصیتها وقتی حرف می‌زنند در حال توجیه کردن اعمال خودشان هم هستند. بنابراین یک جایی هست که، شراره خودش را توجیه می‌کند. یک جای دیگر مستانه خودش را توجیه می‌کند. بعد اینها با هم نمی‌خوانند، نمی‌سازند. ولی موضوع من این است که هرکس حرف خودش را می‌زند. همه گفتند که همهٔ شخصیتها، روان‌پریش‌اند. من این طور فکر نمی‌کنم. حداقل شراره و علی این گونه نیستند. حتی مستانه را هم خیلی روان‌پریش نمی‌دانم. فکر می‌کنم ما در یک دوران زندگی می‌کنیم و این قصه در دورانی اتفاق می‌افتد که جامعهٔ روان‌پریشی داریم و این روان‌پریشی یک مقدار، از بیرون به شخصیتها تحمیل می‌شود و سعی کرده‌ام و خواسته‌ام که شخصیتها بتوانند کمی مقاومت نشان بدهند.

گفتند بدون حضور مردان این زنها نمی‌توانند زندگی کنند. به نظر من این طور نیست، یعنی من خواستم شراره به خوبی بتواند زندگی بدون مرد را ـ بدون مرد حمایتگری که فقط زن را به صورت سایه می‌خواهد ـ ادامه بدهد. اگر آشنای قدیمی را پیدا می‌کند درست است که در جاهایی به او کمک می‌کند، ولی دیگر آن صورت حمایتگر را ندارد و فکر می‌کنم بیشتر از همهٔ شخصیتهای قصه، نماد عشق باشد.