Archive of SID

بازخوانی رمان *شوهر آهوخانم*

یوسف اباذری*
نادر امیری**

چکیده

نویسندگان مقالهٔ حاضر، رمان تاریخ‌گرای *شوهر آهوخانم* را از زاویه ساز و کار بازسازی حافظهٔ جمعی و روایت بازخوانی می‌کنند. ابتدا، اشاراتی به تکیه‌گاه‌های نظری این نوشتار خواهد شد. سپس شرحی از حقایق داستانی *شوهر آهوخانم* ارائه خواهد شد. آنگاه، در بخش نهایی و اصلی مقاله، خصلت گفت و گویی رمان، سطوح روایتی آن و نیز چگونگی بازسازی گذشتهٔ اجتماعی بر مبنای مؤلفه گفتمانی عصر نگارش آن تحلیل خواهد شد.

واژگان کلیدی: روایت گرایی، قاعدهٔ گفت و گویی، گفتمان رمان وار، اقتدار نویسنده، سطوح روایت، حافظهٔ جمعی، بازسازی تاریخی.

* . استادیار جامعه‌شناسی دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران. yosefso@yahoo.com
** . دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران. naderamiri@hotmail.com

www.SID.ir

Archive of SID

۱. شاید ساده‌ترین راه تعیین مرز ادبیات عامه پسند و ادبیات فرهیخته ـ اگر به چنین مرزی قائل باشیم ـ ملاک قرار دادن احساس عمومی مخاطبان و اجماع فنی منتقدان در مورد هر اثر داستانی باشد. اما در نزد نظریه پردازان ادبی چنین تفکیکی از هنر و ادبیات، داستان‌های گوناگونی دارد. فی‌المثل، گلدمن[1] از چشم اندازی با تأکید بر آثاری که بیشینهٔ آگاهی ممکن را متجلی می‌سازند (گلدمن، ۱۳۷۱)، عملاً چیزی به نام بررسی ادبیات عامه پسند را از حیطهٔ جامعه‌شناسی ادبیات خود، کاملاً خارج می‌کند. از سوی دیگر، بنیامین[2] ضمن بازخوانی و جست و جوی انواع تمهیدات ادبی وی، به بازشناسی چگونگی بهره‌گرفتن برشت از تمهیدات ادبیات عامه پسند از جانب وی نیز توجه دارد (بنیامین، ۱۹۷۳). بوردیو[3] مسئله را از اساس به گونه‌ای دیگر تصویر می‌کند و به طور آشکار یا تلویحی، صرفاً چیزی به نام هنرناب را هنر قلمداد می‌کند و به نظر می‌رسد که برای او، هنرعامه پسند اساساً هنر نیست که جایی در بررسی هنری برای آن قائل شویم.

در چشم‌اندازی باختینی[4] مسئله ادبیات و ادبیات داستانی با تکیه بر مفاهیمی نظیر قاعده گفت و گویی[5] بررسی می‌شود. در این چشم‌انداز، گفتمان رمان وار، هم در داستان‌های «منیپنه»ای عصر باستان و هم در رمان‌های قرن نوزدهم قابل ردیابی است (باختین، ۱۹۹۲). می‌توان گفت که از این چشم انداز، نه تنها ژانر رمان و حتی ادبیات به مفهوم عام آن، بلکه انواع گفتمان‌های دیگر و اقسام ساختارهای تعاملات اجتماعی از زاویه گفت و گوگرایی[6] قابل نقد و بررسی‌اند.

می‌توان حدس زد که در چنین چشم‌اندازی، با تفکیکی پیشینی تحت عنوان ادبیات عامه پسند و فرهیخته به حیطهٔ بررسی ادبیات وارد نمی‌شویم؛ آنچه هست، مسئله غنای خصلت گفت و گویی در هر گونهٔ ادبی، هر گفتمان و هر وضعیت مشخص اجتماعی است؛ غنایی که البته باختین عمدتاً آن را در محدودهٔ پژوهشی ادبیات جست و جو می‌کند و اساساً اوج بالفعل آن را در ژانر رمان و به طور مشخص در آثار داستایفسکی می‌یابد.

البته مفهوم گفت و گو در منظومهٔ فکری باختین افق دیگری نیز دارد و آنگاه که متن را در مناسبت با متن‌های دیگر در نظر آوریم، مقولهٔ گفتمان به میان می‌آید. باختین بر آن است

1 - L. Goldman
2 - W. Benjamin
3 - P. Bourdieu
4 - M. Mikhail Bakhtin
5 - Dialouge Principle
6 - Dialuogism

www.SID.ir

Archive of SID

که هر گفتمان[1] خواسته یا ناخواسته با گفتمان‌های پیشین که موضوع مشترکی با هم دارند و نیز با گفتمان‌های آینده، که به عبارتی واکنش به آنها می‌باشد، در گفت و گو است (باختین، ۱۹۸۶) و این نکته نه تنها در مورد ادبیات، بلکه در مورد هر شکل از گفتمان مصداق دارد. در اندیشهٔ باختین، منطق گفت‌وگویی[2] ساحت بین المتونیت[3] است و همان‌گونه که دانف[4] متذکر می‌شود در آثار باختین عبارات «بین‌المتونی» و «گفت و گویی» به دفعات به جای یکدیگر به کار می‌روند(دانف، ۱۹۹۱: ۱۲۸).

در نوشتار حاضر، برآنیم تا رمان تاریخ گرای *شوهر آهوخانم* را به لحاظ خصلت گفت و گویی آن مورد توجه قرار دهیم. جست‌وجو خصلت گفت و گویی مورد نظر، از یکسو به تأمل در منطق جهان داستانی شوهر آهو خانم، صداهای به میان آمده و نیز مسئله اقتدار نویسنده[5] در این رمان منجر می‌شود و از سوی دیگر به چگونگی گفت و گوی این متن داستانی با متن تاریخی مورد بازسازی آن و به عبارتی امکان آن چیزی که آرچیبالد[6] «دیدگاههای چندگانه درباره تاریخ» می‌نامد (آرچیبالد، ۱۹۹۹) معطوف است.

شوهر آهو خانم همان‌گونه که در مرز یک دوران اجتماعی و ادبی منتشر می‌شود و نقطه اوج نهایی رمان نیز در نقطه مرزی گذشتهٔ اجتماعی قرار می‌گیرد، به لحاظ ویژگی ادبی هم _ دست کم بنابر ملاک ساده و اولیه مواجههٔ مخاطبان و اجماع منتقدان _ در مرز ادبیات عامه پسند و فرهیخته (اگر چنین تفکیکی را فعلاً و به ناگزیر بپذیریم) قرار دارد. این رمان در زمان نشر خود، ضمن آنکه اقبال عمومی مخاطبان را برانگیخت، در نزد منتقدان چونان حادثه‌ای زبانی و تحولی ادبی جلوه نمود؛ اما به مرور و چند دهه پس از نشر اول آن، اجماع منتقدان کمابیش به این سمت گرایش یافت که آن را به حیطهٔ آنچه ادبیات عامه پسند خوانده می‌شود برانند. مسئلهٔ ما در نوشتار حاضر تعیین جایگاه *شوهر آهو خانم* در این حیطه یا آن حیطهٔ ادبی نیست، آنچه در جست و جوی آنیم این است که جای این رمان از چند نظر «مرزی» در مرز گفت‌وگوگرایی و اقتدار نویسنده و نیز افق گفت‌وگو با تاریخ در کجاست.

---

۱ - البته گفتنی است همان‌گونه که هولکوئیست در ضمیمهٔ واژه شناسانه Dialogic Imagination (باختین،۱۹۹۲)عنوان می‌کند، مفهوم Slovo در زبان روسی دقیقاً و منحصراً ترجمه Discouesr نیست، بلکه در عین حال معنای word را هم می‌دهد.

2 - Dialougism
3 - Intertextuality
4 - D.K. Danow
5 - Authority of author
6 - R. Archibald

www.SID.ir

Archive of SID

۲. رویکرد روایت‌گرای نوشتار حاضر[۱] متکی بر پیش فرض‌ها و چشم‌اندازهای تئوریک و روش‌شناسانه‌ای دربارهٔ ساز و کار حافظهٔ جمعی، بازآفرینی ادبی گذشتهٔ اجتماعی، منطق روایت‌گرایی و مهمتر از همه قاعدهٔ گفت و گویی و گفتمان رمان‌وار است. پیش فرض‌های مورد نظر درباره حافظهٔ جمعی به انفکاک بین حافظهٔ فردی و اجتماعی، یادآوری و فراموشی، حافظهٔ رسمی و غیر رسمی، فرآیندهای به یادآورنده و زمینه‌های گفتمانی و متن‌ها و اجرای اجتماعی آنها قائل نیست (بروکمیر، ۲۰۰۲) و در مقابل، به انواع واسطه‌های اجتماعی دربازسازی و روایت گذشته اجتماعی ـ از تحریفات منبعث از قدرت گرفته تا بازاندیشی‌های منبعث از مقاومت ـ قائل‌اند (به عنوان نمونه:کتل و کیلمو،۲۰۰۲).

تظاهرات حافظهٔ جمعی در قالب روایت‌ها شکل می‌گیرند و روایت‌ها نه فقط فهرستی از رخدادها بلکه تبیین کننده رخدادها نیز هستند. آنها شکلی‌هایی از گفتمان‌اند که رخدادها را در یک توالی با آغاز، میانه و پایانی روشن جای می‌دهد. از دیدگاهی روایت‌گرا، همچنان که هینچمن‌ها[۲] می‌گویند (۱۹۹۷)، روایت‌ها واسطه‌هایی بین خود و جهان‌اند که نظم و معنا را یا فرا می‌خوانند و زنده می‌کنند و یا آنها را خلق می‌کنند؛ روایت‌ها، گفتمان‌هایی با نظم متوالی روشنی‌اند که به شیوه‌ای با معنا رخدادها را برای مخاطب خود پیوند می‌دهند، بنابراین بینش‌هایی درباره جهان و یا تجربیات آدمیان از جهان عرضه می‌کنند.

گرچه رویکرد روایت‌گرا ناظر به تمامی تبیین‌ها و تفسیرهای ما از جهان اجتماعی است. اما آنچه در اینجا مورد نظر است نقطهٔ اتصال ساز و کارهای حافظهٔ جمعی با تمهیدات روایتی است و حافظهٔ جمعی به مثابه پدیده‌ای در نظر گرفته می‌شود که حاملان و بازگویان آن چیزی را حمل می‌کنند و باز می‌گویند که به عنوان «گذشتهٔ اجتماعی» احساس می‌شود. بر مبنای چنین حافظهٔای است که آدمیان، در قالب یک قوم، طبقه، ملت، نسل و یا صنف و جنس، هم هویت فردی و هم هویت گروهی خود را تعریف یا تصور می‌کنند. در اینجا، روایت مفهوم همبسته و ملازم با حافظهٔ جمعی است که اساساً به گذشته می‌پردازد و البته گزینش‌های اکنون ما را شکل می‌دهد و کنش‌های‌مان را در پرتو آیندهٔ متصورمان جهت می‌دهد، چرا که رابطه‌ای دو سویه بین تمایل فعلی ما و تصورمان از آینده از یک‌سو و روایتی که از گذشتهٔ می‌پذیریم یا می‌سازیم وجود دارد و ما معمولا گذشته اجتماعی را متناسب با گزینش‌های اکنون و پروژهٔ آینده‌مان برداشت کرده یا جرح و تعدیل می‌کنیم.

---

۱ - این نوشتار متمایز از دیدگاه روایت شناسی ساختارگرایانه (structural Narratology) است، دیدگاهی که فی‌المثل در آراء پروپ یافتنی است. بلکه تا حدودی از تحلیل مک اینتایر درباره نقش روایت در زندگی اجتماعی (مک اینتایر، ۱۹۸۳) و نیز آراء ریکور درباره گسترهٔ روایت‌گری (ریکور، ۱۳۸۴) متأثر است و همان‌گونه که تأکید خواهد شد، به طور اساسی متکی بر دیدگاه‌های باختین است.

2 . L.Hinchman & S.Hinchman

www.SID.ir

Archive of SID

گذشتهٔ اجتماعی در اشکال گوناگون روایت بازخوانی می‌شود، بازخوانی‌ای که در نزد روایان، مخاطبان یا ناظران ممکن است بازتاب، بازنمایی، بازآفرینی و یا بازاندیشی قلمداد شوند. در بین اشکال متنوع روایت کلامی، از افسانه‌ها گرفته تا اتوبیوگرافی‌ها، ادبیات داستانی و رمان و به طور مشخص «رمان تاریخ‌گرا» مورد توجه تجربی پژوهش حاضر است.

در این گونه از ادبیات داستانی، یا خاطره‌ای شخصی در پهنه‌ای تاریخی گشوده می‌شود و یا گذشتهٔ اجتماعی در قالب خاطرات اجتماعی (با هر زاویه دید روایی در داستان) تصویر می‌گردد و جهان‌های داستانی رمان‌های تاریخ گرا، اسنادی از بازخوانی گذشته اجتماعی‌اند که پیشاروی بازخوانی نظری ما قرار می‌گیرند و بنیان این بازخوانی ایده‌ای است که ادبیات را هم تجلی ساختارهای اجتماعی و هم واکنشی کلامی به این ساختارها تلقی می‌کند؛ ایده‌ای که آن را در تأکید باختین بر این دو وجه می‌توان یافت. بر مبنای رویکرد باختین «جامعه‌شناسی ادبیات، فراسو یا برون سوی زبان را تحلیل نمی‌کند، بلکه به مطالعه ساختاری اجتماعی از این لحاظ که سخن می‌گویند و سخن‌شان نوشته می‌شود، می‌پردازد»(ایوتادیه، ۱۳۷۷: ۱۱۴). اما در عین حال، از دیدگاه وی، «ادبیات در قالب ساختارهای کلامی و زبان‌های جمعی، در برابر ساختارهای اجتماعی به واکنش نیز می‌پردازند»(زیما، ۱۳۷۷: ۱۹۳). آنچه محور جست و جوی طرح حاضر را شکل می‌دهد، همین تقابل همزمان است که به نظر می‌رسد به خوبی در داستان‌هایی که گذشته اجتماعی را در قالب روایت‌های نسلی بازآفرینی می‌کند تجلی می‌یابد. چنین داستان‌هایی از یک سو ساختارهای اجتماعی را بیان می‌کنند و از سوی دیگر نوعی روایت نسلی ارائه می‌کنند که ناشی از عملکردهای گفتمانی حافظهٔ اجتماعی است.

در مقالهٔ حاضر، که مورد خاص *شوهر آهوخانم* را پیش روی داریم، ابتدا به شرحی از حقایق داستانی[1] این رمان خواهیم پرداخت و پس از اشاراتی به واکنش منتقدان و مخاطبان نسبت به این رمان؛ با تکیه به منطق جهان داستانی *شوهرآهوخانم* تحلیلی از سطوح روایت، خصلت گفت و گویی و ساز و کار بازخوانی گذشته اجتماعی و چگونگی گفت و گو با تاریخ در این رمان ـ بر مبنای مؤلفه گفتمانی دههٔ چهل ـ به میان می‌آید.

۳. در نخستین فصل *شوهر آهوخانم* به بعد از ظهر یکی از روزهای زمستان سال ۱۳۱۳ و به زیر آفتابی دلچسب در کمرکش خیابانی در کرمانشاه می‌رویم. خیابانی که در آنجا و در زیر

۱ - «حقایق داستانی» را متمایز از «چکیده» و نیز «پیرنگ» (یا طرح داستانی) در نظر می‌گیریم؛ اگر تأکید اصلی در چکیده، تأکیدی مضمونی از «ماجرا» است و پیرنگ، در تأملی عمیق‌تر از چکیده، روابط علی یا زنجیره‌ای ماجرا است، حقایق داستانی، ضمن لحاظ کردن دو موضوع پیشین، بر ساختمان داستانی، روابط شخصیت‌ها و در مجموع «منطق جهان داستانی» تأکید دارد.

www.SID.ir

Archive of SID

کوچه کوتاهی که به مسجد شهبازخان سرباز می‌کند، سید میران سرابی دکان نانوایی دارد. نویسنده توصیفی از فضای عمومی خیابان به دست می‌دهد و ضمن گفت و گوی سید میران با یکی از نانوایان دیگر ما را در جریان درگیری‌های صنفی نانوایان و آسیابان‌ها و همچنین ویژگی‌های شخصیتی سید میران قرار می‌دهد. سید میرانی که رئیس صنف و صاحب شأنی اجتماعی، مردم‌دار و تقریباً متمول است. در حین گفت و گوی صنفی، زنی جوان در چادری سفید، آرام و در خود به صحنه داستان وارد می‌شود. زنی که به تدریج خواهیم دانست نامش هما است، پس از چهار سال زندگی مشترک چهار ماه است متارکه کرده و اکنون بی پناه و بی‌آنکه کسانش در چغاسفید خبری از او داشته باشند، در استیصال و رنجوری روزگار می‌گذراند. گفت و گوی سید میران با هما، این مشتری ناآشنا، گویا خبر از گره‌ای می‌دهد که قرار است روایت را به جریان بیندازد و به نظر می‌آید از آن گفت و گوهای یکه‌ای است که سید مردم‌دار با مشتریانش داشته است.

در فصل دوم که با سید میران به خانه‌اش می‌رویم، محیطی لبریز از صمیمیت و آرامش خانوادگی که کم از آفتاب دلچسب بعدازظهری که گذراندیم ندارد. سید میران چهل و نه ساله با زنش آهوی سی‌ساله، در کنار چهار فرزندشان شبی گرم در گفت و گو با میهمان‌شان میرزانبی ـ دوست دیرین سید ـ دارند. در واگویی خاطراتی که میرزا نبی و سید میران به هم وا می‌گذارند، دوستی بی پیرایه آنها و مهمتر از آن، سادگی و صفای سید میران را در می‌یابیم و البته پیش از آن، در توصیفی طولانی از نویسنده، سرگذشت پیشرفت سخت کوشانه و دوشادوش آهو و سید میران و همراهی و همدلی آهو را نیز دریافته‌ایم.

در فصل سوم و چهارم به تدریج هما هر چه پررنگ‌تر وارد فضای داستان می‌شود و اندک اندک «او» در جان سید میران می‌رود. یک هفته پس از اولین رویارویی سید میران با هما، هنگامی که وی پس از بازگشت از خانه میرزا نبی و گفت و گویی صنفی با وی و در حالی که در اندیشهٔ مسائل صنفی و ملاقات خشنود کننده‌اش در آن روز با شهردار است «وقت عبور از سبزه میدان، مثل چیزی که به دلش الهام شد، یا اینکه بوی «او» به مشامش رسید، سربالا کرد و در ده قدمی پیشاپیش خود هما را دید که می‌رفت، با همان چادر سفید و وضع و رفتار، با همان جوراب ساقه بند و پای افزار» (ص ۸۰). نویسنده که گویی می‌خواهد خواننده را ـ البته از جانب سید میران ـ مجاب کند، وضع روحی دوگانه میران را در طول این هفته نسبت به هما توصیف می‌کند.

وی از آن روز کذایی به بعد، از یک طرف بنابر خوی مردم‌داری و نیت پاکش در اندیشه «تنهایی و بی باعثی» این زن بوده است؛ از طرفی، اکنون که به گوشه‌های ناپیداتر ذهن او

www.SID.ir

Archive of SID

نزدیک می‌شویم، با جملات تلویحی و اشارات کمابیش خجولانه و توجیه‌گرانه نویسنده (که نمایانگر کشمکش ذهنی سید میران، این مرد خدا، است) در می‌یابیم که کششی عاطفی نسبت به همای خوب‌روی نیز در ذهن میران چنگ می‌زند. اما سید تخیلات خود پرستانه‌اش را واپس می‌زند و با عزم یاری به این زن تنها و آگاهی از جای زندگیش «سیاهی به سیاهیش» در پی او در می‌رود. اما ناگاه با عبور از یک فراز و نشیب درونی در خم کوچه‌ای، به گفت و گو با زن در می‌آید. زن، از شوهر سابق بدگمان و خشن خود دو فرزند دارد و در حسرت دیدار آن دو است. اکنون نیز در خانه حسین خان ضربی ساکن است، مردی که معلم رقاصی است و عاشق ظرافت‌های این هنر. صفحاتی از رمان به نقل گفته‌ها و اندیشه‌های حسین خان ضربی، این مرد سراسر متفاوت با تمامی شخصیت‌های رمان، از جانب هما می‌گذرد. حسین خان غرق در هنر موسیقی و جان در گرو شراب و رقص دارد. افیونی است و در هما نه تندیس شهوت که ونوس هنر را دیده‌است. برای این مرد جهان دیده هما، این بچه کولی که به رقص آشناست و ظرافتی مسحور کننده در حرکات دارد، همانا «کامارگوی» ایرانی الاصل ـ رقاصه اپرای پاریس در قرن هجدهم ـ است.

سید میران در اندیشهٔ خیر خواهانه سروسامان دادن به زن بی پناه است و چند روز بعد به قصد دیدار او به سمت خانهٔ حسین خان ضربی می‌رود، اما در راه به خود نهیب می‌زند و در اندیشه بازگشت به فکر کانون گرم خانواده می‌افتد که بر حسب اتفاق «او» را می‌بیند. گفت و گویی در میان می‌افتد و البته رد و بدل شدن نگاه‌ها! «چشمان میشی روشن او که براستی سحری مجوسی در خود پنهان داشت، همچون شمشیر برنده اسلام برق زد تا نقطهٔ مقابل آن، دین و ایمان چندین ساله را از مرد پرهیزکار این داستان بستاند» (ص ۱۵۹).

مرد پرهیزکار هرچند در دلش نگاه «او» نقش بسته، اما در اندیشه نیک یاری، تدبیری می‌اندیشد تا هما را به عنوان مستاجر به خانه خود بیاورد و البته در پیشنهاد هما که او را به خاطر ملاحظه صیغه کند تعللی می‌ورزد و به بعد وا می‌گذارد.

دو روز بعد از عید فطر است، نویسنده ما را به خانه می‌برد و با مستاجرین تنگ دست این خانه و بزرگواری آهو در مراوده با آنها روبرو می‌شویم. در این بین، سید میران هما را به بهانه پناه دادن به زنی مستاصل و سکنی گزیدن او برای مدتی در یکی از اتاق‌های خالی تا تعیین تکلیف وی با شوهر سابق و فرزندان به خانه می‌آورد. آهو نیز با نیت خیر شوهرش همراه می‌شود و دل به حرف غم هما می‌دهد. روزهایی می‌گذرند و هما، این زن شهری شده و واجد روحیاتی متجددانه، بر سر سفره میران و آهو جا باز کرده است. اما در پشت روابط آرام، پسندیده و مهربانانه این زن نوظهور، با آهو و شوهر و فرزندانشان، لهیب عشق سید میران به

www.SID.ir

Archive of SID

او در کار است و نخستین معاشقهٔ کوتاه این دو، میران را بی قرارتر کرده است و البته هما را سرزنشگر خود. که می‌خواهد هووی آهو، این میزبان مهربان خود، شود. قرینه‌هایی و نیز حسی زنانه آهو را اندیشناک حضور هما می‌کند و وی بر آن می‌آید که به خانهٔ شوهر پیشین هما رفته و او را به آشیان خود و به نزد فرزندانش باز گرداند. اما ضمن گفت و گویی خواهر شوهر پیشین زمخت خوی هما، از یکسو امکان این کار را تنگ می‌بیند و از سویی به شیوهٔ زندگی پیشین هما به ناروا یا روا سؤظنی در آهو پدید می‌آورد، سؤظنی که آهو آن را با میران نیز در میان می‌گذارد. اما گویا کار از کار گذشته است، میران تصمیم به صیغه گرفتن هما را با آهو در میان می‌گذارد و بهانه را حفظ آبروی خود برای مدتی که این زن بیگانه در خانه است بر می‌شمرد. اما آهو در احساسی شوم می‌لرزد و نخستین مشاجره‌های این دو در می‌گیرد و میران در پی مجاب کردن بیهوده او بر می‌آید. فردای آن روز هما نه به صیغه بلکه به عقد میران در آمده است و خبر عقدی بودن او بر مغز آهو فرود می‌آید.

زین پس آهو در آتش کردار میران است و اندیشناک کار خویش. زن مهربان و صبور سراپا نفرت شده است و دلجویی‌های میران از او که با این عمل خود آبروی زنی بیچاره و سرگردان را خریده است در او کارگر نیست. آهوی سرگردان دست به دامان این و آن و نهایتاً رفیق میران، میرزانبی می‌شود. اما وساطت میرزانبی آشتی دادن آهو و هما و میران را در پی دارد و نه چیز دیگر. آهو در فالگوش یکی از معاشقه‌ها و راز گویی‌های شبانه هما و میران، ناباورانه و سخت، هم شدت شوق این دو دلداده را به هم در می‌یابد و هم از تبانی آنها برای سرزنش خودش خبردار می‌شود. فردای آن روز آهو با هما به مجادله بر می‌خیزد و در این بین میران تنبیه آهو را بر می‌گزیند. اکنون آهو تحقیر شده و سر خورده و بی امید، روزها و شب‌ها را در خود می‌گذارند و هر چند از «بی صفتی» میران آشفته است اما همه چیز را زیر سر آن «زن نااصل و همجنس ناجنس» می‌بیند. نویسنده شوهر آهو خانم نیز که چندین فصل است از ذهنیات میران جز شوق دیوانه‌وارش به هما را تصویر نکرده‌است، به خود می‌آید و به خود می‌آورد مان که این‌گونه هم نیست که میران وابستگی ریشه‌دار خود را با آهو کوچک بگیرد.

فصل نهم رمان، فصل آغاز سازگاری ناگزیر آهو با شرایط تازهٔ زندگی است و شاید چشم به سوسوی امید گذار میران از هوس زودگذر. اما نویسنده رمان با قرار دادن میران در آزمون‌هایی سخت به ما و آهو می‌فهماند که میران دلداده‌تر از این حرف‌هاست. یکی از سخت‌ترین آزمون‌های دلدادگی میران و از آن مهم‌تر یکی از پر قدرت‌ترین مصداق‌های دلبریایی هما، از مجلس اتفاقی رقص هنرمندانه وی در جمع زنانه آهو و همسایگان بر می‌خیزد. رقص هما را داریوش، برادر جوان یکی از همسایگان، نیز می‌بیند و دمی هم با هما

www.SID.ir

Archive of SID

به رقص در می‌آید و گویا هما در فرصتی نیز عکس داریوش را از اتاق آنها ربوده است. قضیه رقص از دهان بچه‌ها بیرون می‌پرد و حاجیه دزدیدن عکس برادرش را «چخلی» می‌کند. میران با جدیت و حرص از هما بازجویی می‌کند. اما آنگاه که هما به سخن در می‌آید، قضیه عکس را تحریک احساسات او قلمداد می‌کند و در شوری از دل‌ربایی به میران می‌گوید که «تو که از وجود یک عکس بیجان در پیش من تا این درجه ناراحت شدی، به من نیز حق بده که همه وجودت را از آن خود بدانم نه نصفت را. عشق پول نیست که تقسیم پذیر باشد.» (ص ۳۶۳) و قسمت آهو از اقلیم عشقی که میران صاحب آن است روز به روز کمتر می‌شود.

از فصل دهم، هما به فضایی که خارج از خانه برای زنان مهیا شده، مرتبط می‌شود. هر چند وی با معضل نازایی روبرو شده و بدین لحاظ دلواپس آینده زندگی خود با میران است، اما از «فکر نا فکر» بچه بیرون می‌آید و هر چه بیشتر به خود می‌رسد.

قضیه کشف حجاب جدی‌تر شده است و گرچه میران چونان دیگر همفکرانش آن را هجوم قلدرانه به سنگر دین می‌بیند، اما با دعوت از روسای صنوف و زنانش به مجلس عمومی سالن شهرداری، پس از کشمکشی با خود، دل به پیشرفت کار صنف و نیز شخص خود می‌بندد و با هما به آن مجلس می‌رود. هما اکنون در لباسی مناسب آن دعوت است که به چشم همسایگان و مردم کوچه چونان «غولک نیما» شده است و پندار وی در آن مجلس این است که «اگر فقط یکسال پیشتر از آن این رسم در کشور جاری شده بود. مسلماً اکنون او به جای سید میران پیر و زن و بچه‌دار، دست در دست مردی داشت که خورند خودش بود.» (ص۳۹۶). هیجان شکوهمندی در آن مجلس هما را فراگرفته و «راه آینده به نظر او راه قطعی شخصیت زنان، راه تساوی حقوق آنها با مردان بود.» (همان)

هما که از یکسو در پی سرگرم کردن فکر خود به جایی غیر از نازایی است و از سوی دیگر در شوق پیوستن به فضاهای اجتماعی نوین بیرون از خانه است، با مجاب کردن میران به آموزش خیاطی در نزد شاهزنان، زنی متین و پاک که البته از پیشروان کشف حجاب نیز هست می‌رود.

آهو، ناکام از جلب توجه میران به خود و فرزندانش، آخرین تلاش‌های خود برای گفت و گو با وی و شریک شدن در بخشی از لطف و علاقه وی را از دست رفته می‌یابد. میران به صراحت می‌گوید دلش از او سیاه شده‌است و «شوهر بی‌وفایش با این حرف، دانسته یا ندانسته شیشه عمر او را بر سنگ می‌زند (و اکنون او) به که و کجا می‌توانست شکایت ببرد؟» (ص۴۵۲). آهو مدهوش دگرگونی میران و پر بغض از سرّ دلربایی این زن است. «این زن! این زن! مرداب گاوخونی شب و روز، ماه و سال، زاینده رود را می‌بلعد و این زن همه عواطف و

www.SID.ir

Archive of SID

علاقه‌های انسانی مرد او را، که جز تیرگی‌ها و زشتی‌ها چیزی برای وی بجای نمی‌گذارد.»(ص۴۵۴). آهو، مشورت می‌گیرد، جادو جنبل می‌کند و به هر دری می‌زند، اما ناکام در برابر قدرت رازواره عشق هما و میران است.

آهو، پس از دست و پازدن‌هایی بیهوده، باز در خود رفته است و دیگر نه شاد و نه غمین، به وارستگی رسیده است و در این میان هما و میران در شبگردی‌های عاشقانه خود غرق‌اند و البته هما نیز، این «زنی که از روح زمان الهام می‌گرفت» (ص۵۰۳) برای تمایلات متجددانه خود زمینهٔ اجتماعی مساعدی را پیش روی دارد و گذشته از آن، روز به روز بر دامنهٔ ولخرجی‌های خود می‌افزاید.

مسائل مادی جدی، از جمله سوء استفاده‌های اقوام هما از میران و ولخرجی‌های هما، باز هم میران را برای تدبیری درباره این موضوعات به گفت و گو با زن مدبر و کدبانویش، آهو، می‌کشاند. اما دوباره هما وارد می‌شود و میران به جانبداری بی اراده از وی بر می‌خیزد و آهو را از خانه بیرون می‌کند؛ هر چند او مخفیانه در خانه پنهان می‌شود.

در میانه‌ای که بحران‌های مالی و شغلی میران رو به فزونی است، آمدن آجان‌ها به خانه او، کشف پارچه‌های قاچاقی که در خانه پنهان داشته و جریمهٔ سنگین او، عرصه را بر او تنگ‌تر کرده است و چنین است که پس از آشتی اتفاقی دو هوو و صلح میران با آهو باز هم سنگ صبور مصیبت‌های میران، آهو می‌شود. در فصل چهاردهم، که فصل تفرج خانوادگی در «باغ سراب» است، آهو با دل بستن به راز دل گفتن‌های میران در اندیشهٔ بازگشت میران به زندگی است؛ میران در ذهنیات خود در کشمکش بایدهای زندگی و تمایلات مستانه است و هما، تن به آب زده، مدهوش دلربایی و دلدادگی و در فراصت اینکه آنگاه که تیرگی‌های درون آب فرو نشیند، جفت ماهی گلی رنگ باز در کنار همند، جز این چاره ندارند و چشمان سید میران مرطوب از اشک.

فردای آن روز، سید میران در خشمی از لباس زننده هما در خیابان، این بار هما را از خانه بیرون می‌کند و زن بی پناه که عاقبت سر از خانه میرزا نبی در آورده است چند روزی نمی‌گذرد که به وساطت میرزا باز می‌گردد و آهویی که دل آسوده گشته باز دل آشوب می‌شود. روزهایی می‌گذرد و وساطت‌هایی در می‌گیرد؛ اما میران که با اکراه ماندن هما در خانه را پذیرفته، باز هوس عشق ورزیدنش بر شهوت انتقام و کینه‌توزی می‌چربد و «وقتی که در کانون قلبش می‌نگریست بر حق تر از این شعله فروزان چیزی نمی‌دید که او هما را به درجهٔ نابودی خود و کل عالم هستی دوست می‌داشت؛ نه اینکه دوستش بدارد، بدون او زندگی برایش میسر نبود. چه می‌شد کرد، به او عادت کرده بود.» (ص۶۶۵).

www.SID.ir

Archive of SID

آهو باز در خود رفته است و فصل شانزدهم در حادثه کمابیش فرعی خواستگاری پسر ارباب درشکه‌چی‌های شهر از کلارا، دختر تازه بالغ میران می‌گذرد که با انتقال تلقی هما از آن پسر به میران، قضیه به هم می‌خورد. هما، از بوالهوس بودن آن پسر و نظر داشتن وی به خود می‌گوید، همچنان که چندی بعد نیز پرده از نظر داشتن میرزانبی به خودش بر می‌دارد.

میران دوباره هما را باز یافته است و گرچه در می‌یابیم که در بیرون از دنیای عشق و بی‌خبری او، جنگ جهانی در گرفته است، این اسیر هما با وی به سفری طولانی رفته و در بازگشت، ملول از یکنواختی کسب و کار و غرق در عشق هما، نفسش از شهر گرفته و بر آن است تا در ده زمینی بگیرد و به زندگی و کسب و کاری هم راحت‌تر و هم پر درآمدتر بپردازد. بی توجهی وی به دکان نانوایی، به تعطیلی طولانی آن می‌انجامد و در استنتاق دوستانه‌ای که میرزا نبی از او می‌کند، آشکار می‌شود که میران قرضی سنگین دارد و خانه را نیز به گرو گذاشته است.

در فصل نهایی رمان، آهو، به قهر، به ده سراب رفته است و گرچه میران مردم‌دار به سر دکان می‌رود، اما از تعداد سلام‌ها به او کم شده است و او نیز در خلسه عاشقانه خود است. میران طرح فروش خانه و رفتن خود و هما به تهران را ریخته و «به سلامت طاق ابروی آن کسی که در سفر جامه دان دست و در خانه جامه تن» اوست، در کنار دلدار خود، دم را غنیمت می‌شمرد. خانه را می‌فروشد و عزم رفتن می‌کند، اما لحظاتی پیش از عزیمت آنان خورشید، یکی از مستأجرین، خبر را به آهو می‌رساند. آهو سراسیمه به خانه می‌آید و ناباورانه با نامه میران مواجه می‌شود که در آن نامهربانانه و عذرخواهانه خبر عزیمت ناگزیر خود را داده است و آهو را امید داده است که در پی او و فرزندان‌شان خواهد آمد.

آهوی آشفته، در هول و هلا خود را به گاراژ می‌رساند به عتاب در می‌آید و میران، خاموش و خسته، با وی به خانه باز می‌گردد. در شهر، خبر از آشوب است و اینکه «قشون و موتوریزه انگلیس دیشب از مرز خسروی و قصر شیرین گذشته‌اند؛ امروز به وقت ظهر از پاطاق سرازیر شده‌اند. رادیوهای خارجی دو ساعت پیش گفته‌اند که امشب کرمانشاه محاصره و فردا اشغال خواهد شد. پادگان شهر به کلی تار و تفرقه و سرباز خانه‌های خالی مانده به وسیله اوباش و اراذل یا مردم گرسنه و بیکار غارت شده است.» (ص۷۷۶) و این خبرها، گویی جسم میران کلبی مآب و غرق در سودای عشق و عرفان را به یکباره از همه نیروهای هستی خالی می‌کند. خورشید از پس هما و میران با این خبر که هما با شوفر چشم کبود رفت از گاراژ بازگشته است و پیغام آخرین هما را نیز با خود دارد که «به شوهرم بگو که بهشت دیگر به سرزنشش نمی‌ارزد. اگر من که بیشتر از یک نفر نیستم به سوی سرنوشت نامعلوم بروم بهتر

www.SID.ir

Archive of SID

است تا آهو با چهار بچه دستگیر و نادانش. من آدم پوچی بودم، او در این هفت سال پوچ‌ترم کرد. با این وصف قبول می‌کنم که عشق برای خود حقیقتی است که کمتر از اشخاص تا ته آن می‌رسند. خورشید خانم مشکل می‌دانم آهو مرا حلال کند. اما هما جوانتر از آن است که به این چیزها اهمیت بدهد. در دنیا آنچه پیش آید خوش آید و در آخرت نیز هر چه بادابـاد.» (ص۷۷۷)

از این گفته‌ها میران هیچ چیز نمی‌شنید و با خود می‌گوید که «من برای او بودم، او برای کی بود؟! برود به امان خدا!» و رو به آهو باز می‌گردد و می‌گوید «... بگذار فقط از این شهر گورش را گم کند... رفتن او مرا از گرداب دو دلی و بی ارادگی بیرون آورد.» (ص ۷۷۸). و آهو نمی‌داند بخندد یا بگرید. «... در صدای شوهرش اگر نه هنوز محبت بلکه انس دیرین موج می‌زد.» (همانجا).

۴. *شوهر آهوخانم* رمانی است که در زمان انتشار خود چونان حادثه‌ای ادبی جلوه نمود و نه تنها نایاب شدن آن اندک زمانی پس از انتشارش و تجدید چاپ‌های متعدد در تیراژهای وسیع خبر از اقبال عمومی آن می‌داد، بلکه در مجموع بسیاری از منتقدان و نویسندگان نام آشنای آن دوران نیز زبان به تمجید آن گشودند.[۱]

جمال‌زاده این رمان را چونان معجزه‌ای تلقی می‌کند؛ بزرگ علوی(۱۹۶۲) بر آن است که بزرگترین رمان فارسی به وجود آمده و نجف دریابندری(۱۳۴۰) *شوهر آهوخانم* را قابل قیاس با آثار بالزاک و تولستوی می‌داند و گذشته از اظهار نظرهای شخصی منتقدان تکریم *شوهر آهوخانم* به محافل ادبی داخل و خارج از ایران نیز کشیده می‌شود[۲].

موج تحسین‌ها از *شوهر آهوخانم* در زمان انتشار نخستین چاپ‌های آن، به تدریج ملایم‌تر می‌شود و قضاوت درباره این اثر حالات متعادل‌تری می‌گیرد و حتی چند دهه پس از انتشار آن، اغلب منتقدانی که به این اثر می‌پردازند، این بار هر چند درونمایه این رمان را حائز

---

۱. برخی از مهمترین این اظهار نظرها را ناشر *شوهر آهوخانم* در چاپ‌های متأخرتر آن، در ابتدای رمان آورده است.

2. منتقدینی که به احترام این رمان برخاستند؛ جنبه‌های گوناگونی را در وصف شکوهمندی و عظمت آن بر می‌شمردند که پر بسامدترین تمجیدها به قدرت شخصیت پردازی و صحنه‌پردازی در این رمان بازمی‌گشت. نثر با صلابت و در عین حال روان و اثر گذار این رمان و نیز به کارگیری مناسب انبوهی از تمثیل‌ها و اشارات مذهبی و اساطیری و تاریخی و اصطلاحات محلی و بومی، جنبهٔ مهم دیگری است که از جانب تحسین کنندگان *شوهر آهوخانم*، به ویژه آن دسته از منتقدانی که به زبان فارسی و گنجینهٔ امثال و حکم آن عنایت داشتند، مورد توجه واقع شد. اما اهمیت پیام اجتماعی *شوهر آهوخانم* و تصویر رنج و زندگی مردم، جنبهٔ دیگری از این رمان است که بدان لحاظ تحسین‌هایی جدی برانگیخت و به عنوان نمونه، سیروس پرهام بر آن می‌آید که در ندای پرشور بشری طنین انداز شده در این رمان، برای نخستین بار در ادبیات فارسی مظلومیت و خواری زنان بر ملا شده است.

www.SID.ir

Archive of SID

توجه می‌بینند اما سعی دارند نقاط ضعف ساختاری و ادبی این اثر را پیش بکشند. سپانلو(۱۳۶۶: ۱۶۷)، حدود سه دهه پس از نخستین چاپ *شوهر آهوخانم* ، گرچه آهوخانم را غمنامهٔ زن ایرانی می‌داند و این رمان را به لحاظ آنکه چشم انداز گویایی از زندگی و مقطعی از تاریخ کشور را ترسیم کرده، تمجید می‌کند، اما این رمان را گهگاه دستخوش اطناب ملال‌آوری می‌بیند و گفت‌وگوها را غالباً در حد معلومات گویندگان نمی‌داند.

منتقد متأخر دیگری البته به یمن نگاه تاریخی و جامعه شناسانه خود، به جایگاه قابل تأمل *شوهر آهوخانم* در تحول رمان اجتماعی اشاره دارد، چرا که این اثر، بر خلاف رمان اجتماعی اولیه، حوادث از طریق عمل و حرکت داستان بیان می‌شود. از سوی دیگر، صحنه‌های اجتماعی، عوالم شخصیت‌ها و حوادث مقطع تاریخی داستان با قدرت و روشنی نمایانده شده است و «اگر *بوف کور* هدایت، روشنفکران عصر رضا شاه را تصویر می‌کند و *چشم‌هایش* علوی به مبارزین این سال‌ها می‌پردازد، *شوهر آهوخانم* افغانی می‌کوشد از طریق تجسم زندگی خانوادگی، پرده از این دوران تاریخی بر گیرد. این سه رمان، وجوه گوناگون سال‌های ۱۳۲۰-۱۳۰۰ را تصویر می‌کنند.»(عابدینی، ۱۳۶۹: ۳۰۱) با این همه، عابدینی نیز چونان غالب منتقدان متأخر، این اثر را دستخوش ضعف‌هایی ساختاری می‌بیند. به نظر وی (همان: ۳۰۱-۲۹۷) افغانی در این اثر به جای زمان داستانی، زمان زندگی را دنبال می‌کند و از سوی دیگر، با آوردن نقل قول‌هایی از ارسطو و پاسکال و طرح پند و اندرز، به کرات سیر داستان را می‌گسلد. به علاوه، به لحاظ مخدوش شدن توصیف‌های واقع‌گرایانه رمان قرن نوزدهمی با توصیف‌های رمانتیک به شیوه مجازی، یکدستی رمان، از دست می‌رود. در مورد ویژگی گفت‌وگوها در این رمان، به نظر عابدینی، هر چند آنها در ساختن شخصیت‌ها و پیشبرد حوادث به کار می‌آیند، اما محاوره‌ای نوشته نشده‌اند و مهم‌تر از آن، حرف‌هایی از قول شخصیت‌ها بیان می‌شود که با توجه به موقعیت و روحیه‌شان، قابل پذیرش نیستند.

تکیه بر نقاط ضعف *شوهر آهوخانم* در نقدهای متأخر گاه شدت بیشتری می‌یابد و به عنوان نمونه، میرصادقی (۱۳۸۲: ۱۴۵-۱۳۷) گرچه تصویری را که نویسنده از زن ایرانی و نیز آداب و سنن و خصوصیات روحی مردم به دست می‌دهد واقعی، صادقانه، دقیق و قابل تأمل می‌داند، اما کلی بافی شخصیت‌ها و فضل فروشی آنان و اینکه شخصیت‌ها در واقع توضیح دهنده افکار و وسعت معلومات نویسنده‌اند را از جمله ضعف‌های ادبی و ساختاری جدی این رمان می‌داند.

اینکه طرح ایرادهایی نسبت به ساخت و پرداخت *شوهر آهوخانم* تا سال‌ها پس از انتشار آن به تعویق می‌افتد و به ویژه چند دهه پس از نخستین نشر آن چنین ایرادها هر چه پر

www.SID.ir

Archive of SID

رنگ‌تر مطرح می‌شوند، به پیش‌رو داشتن تجربه‌های نوین و بعضاً قوی داستان نویسی ایران طی دهه‌های پس از *شوهر آهوخانم* از جانب منتقدان باز می‌گردد. تجربه‌هایی که به لحاظ شکل پرداخت داستان و ارائه روایت، نمونه‌های متفاوت و یا بعضاً پخته‌تری برای قیاس آشکار یا تلویحی با *شوهر آهوخانم* در اختیار منتقدین متأخر می‌گذاردند. هر چند به نظر می‌رسد، با وجود ضعف‌هایی که به *شوهر آهوخانم* روا داشته شده‌است، این اثر به مثابه یکی از کلاسیک‌های رمان فارسی باقی خواهد ماند.

اما تمجیدهای کمابیش سراسیمه از *شوهر آهوخانم* و اقبال عمومی کم نظیر نسبت به آن در زمان انتشارش را بایستی در ویژگی‌های ادبی ـ اجتماعی آن زمان جست و جو کرد. ویژگی‌ها و شرایطی که در جای خود بحث مفصل‌تر و مستقلی را می‌طلبد، اما در اینجا و با توجه به مورد خاص *شوهر آهوخانم* نکاتی کوتاه را یادآور می‌شویم.

شوهر آهوخانم درست در مرز دورانی اجتماعی و ادبی منتشر می‌شود. پیش از آن، دهۀ سی، دهۀ گیجی بعد از کودتا و پس از آن دهۀ چهل، دهۀ تأمل و بازیابی قراردارد. دهۀ بیست، دهۀ فضای بازسیاسی و التهابات حزبی، در مجموع به جز موارد معدودی، دست آورد داستانی چندانی به جز شعارهایی حزبی که جامۀ گزارش گونه‌های ادبی پوشیده بودند به جای نگذاشت و با برخورد به بن بست کودتا، دورنمایه رئالیسم سوسیالیستی ادبیات داستانی از هم پاشید و انبوه چنان گزارش‌هایی، از آنجا که فاقد شکل ادبی به معنای خاص آن بودند، چنان ارواحی سرگردان بر فراز فضای داستان نویسی دهۀ بعد از کودتا به گردش در آمدند.

در دهۀ سی، مضامین غالب آثار ادبی یا محاکمۀ رمزی کودتا و کودتاگران است و یا گریز از زمان و زمانه و مملو از میل به سرخوردگی و تفنن و تنهایی. اما از اواخر این دهه، سرخوردگی کودتا از سر برخی از نویسندگان ـ در قالب‌های متفاوت رئالیستی و ناتورالیستی ـ اندک اندک به در می‌رود و این بار عزم رجوع به زندگی ملموس مردمان کثیر گوشت و خون دار می‌کنند ـ درونمایه‌ای که کمابیش طی دو دهه و به دلایلی متفاوت مغفول مانده بود ـ و این رجوع و جست و جو می‌رود که شکل‌های ادبی تأمل شده‌تری نیز به بار آورد. *شوهر آهوخانم* در چنین میانه‌ای به میان می‌آید. این *شوهر آهوخانم* است که در هیئت رمانی حجیم، عطش منتقدان و مخاطبان منتظر در مرز دهۀ سی و چهل را پاسخ می‌دهد، عطشی که زائیدۀ فلاکت زبان، فقدان درونمایه‌های رئالیسم انتقادی و فقر پرداخت روایی دقیق در غالب آثار پشت سر و میل فزاینده‌ای برای بازاندیشی در گذشتۀ اجتماعی است؛ که البته پس از گذشت سالیان و دهه‌هایی از ظهور چشمگیر این رمان در برابر چشمان منتقدان و

www.SID.ir

Archive of SID

مخاطبان سال‌های چهل، امکان نقدهای واقع‌بینانه‌تری فراهم آمد، هر چند در مواردی برخی از منتقدان متأخر در ذکر معایب آن کمی راه افراط پیمودند.

۵. شاید آنچه پیش از هر چیز در مورد *شوهر آهوخانم* به چشم می‌آید، نثر محکم، پخته و روان آن است که البته همین نثر گاه به اطناب می‌گراید و بدین لحاظ مزیت فوق را تا حدی مخدوش می‌کند. اگر هر کدام از پارگراف‌ها و قطعات این اثر را به طور مستقل در نظر بگیریم، صلابت و صراحتی در آنها می‌بینیم که به ویژه با نثر کم جان غالب رمان‌های پیش از خود این ویژگی نمود بیشتری می‌یابد. صلابت و صراحتی که رگه‌هایی از خصائص متون کهن فارسی قرون اولیه هجری – نظیر تاریخ بیهقی را کمابیش داراست و بدین لحاظ است که شاید بتوان گفت *شوهر آهوخانم* به لحاظ زبانی، سلف آثاری نظیر *کلیدر* است. *شوهر آهوخانم* نه تنها در سطح جملات و قطعات از میراث نثر کهن فارسی بهره‌ای امروزی برده‌است بلکه کم نیستند واژه‌ها و عبارتی نظیر «خواهدش بخشود»، «... ندیده یافت» و «... معنا زده شده ...»، که البته با عبور رمان از نیمه راه، هر چند اطناب‌های نه چندان لازم کم نمی‌شوند، اما با فراز و نشیب‌هایی، آن ویژگی‌های قدرتمند کلمات و جملات و قطعات تا حدی کم رنگ می‌شود. البته چگونگی به کارگیری عبارات، ربط قطعات و در مجموع نقد تکنیک‌های منحصراً زبانی *شوهر آهوخانم* محتاج و شایسته بحثی مفصل است که جای طرح آن در اینجا نیست؛ هر چند به مسئله ویژگی گفت و گوها در این رمان، به لحاظ ارتباط مستقیم با اهداف این نوشتار، پس از مروری به ساختمان و درونمایه آن اشاره خواهیم کرد.

شوهر آهوخانم طرح یا پیرنگ ساده‌ای دارد: در زندگی آرام و آبرومند زن و شوهری همدل و همراه و مرد مدار، ناگهان زنی جوان و زیبا وارد می‌شود، مرد مشوش و دلباخته تا سر حد طرد و حذف زن نخست پیش می‌رود و زن مطرود با فراز و نشیب‌هایی پیش می‌رود و پس می‌رود تا آنکه عاقبت، دلبسته به فرزندان و کاشانه خود، در لحظه‌ای که می‌رود همه چیز تمام شود، جسورانه مرد مدهوش را باز می‌گرداند و زن جوان نیز به راه خود می‌رود.

این رمان بر مدار موتیف مکرر مثلث عشقی می‌گردد، اما نحوهٔ پرداخت و چگونگی گره‌های داستانی و نیز بستر اجتماعی و تاریخی جریان داستان و همچنین پیچیدگی‌های ذهنیات شخصیت‌ها و روابط آنها است که آن را تشخص می‌بخشد. در دو فصل نخست رمان، نویسنده ما را با فضای کلی داستان آشنا می‌کند. فصل سوم و چهارم در کار به تلاطم در افکندن سید میران می‌گذرد و آنگاه که رمان به ثلث خود نزدیک می‌شود، مثلث شخصیت‌های اصلی شکل گرفته است. اما این سه شخصیت پشت بندهای متفاوتی دارند؛

www.SID.ir

Archive of SID

سید میران شخصیتی صنفی، آهو کدبانویی موفق و اما هما، زنی کولی زاده، مطلقه و بی‌سامان است. آهو و میران، هم در میان مردمان‌شان ریشه دارند و هم در یکدیگر، اما هما بی‌ریشه است و در عین حال در بین امیال متعارض ریشه دواندن و یله بودن سرگردان است. در سطح عینی داستان، ممکن است پس از تأملی در یابیم که پرداخت شخصیت هما ــ به لحاظ عدم نسبت معقول گذشته و پرورش وی با وضع و روحیه فعلی او ــ دچار ضعف است. چرا که در زندگی عینی و در چارچوب سبک واقع‌گرای داستان کمی نامعقول است که زن کولی زاده و پرورش یافته در محیط کمابیش بسته یک روستا که در طول چهار سال زندگی در شهر، به حکم شوهر پیشینش، در خانه چونان یک زندانی بوده است، صرفاً در مدت چهار ماه پس از طلاق، در هنر رقص به آنچنان ظرافت و مهارتی برسد و از آن مهمتر آنچنان افکار و روحیاتی بیابد که منطقاً باید برای شکل یافتن چنان خصیصه‌هایی در وی پرورش و تجربه‌ای بس طولانی‌تر را گذرانده باشد. اما جالب آن است که چنین ضعفی، حتی در سطح عینی روایت چندان ملموس نیست و علت آن را می‌توان به جای گرفتن هما در ساختار داستان و از آن مهمتر در سطح ناخودآگاه اثر یافت.

می‌توان به سادگی هما را نماد «تجدد»، آهو را نماد «سنت» و میران را نماد «سنت از خانه به در آمده و مدهوش هماى تجدد» دانست. اما در سطحی دیگر از این نمادپردازی که می‌توان آن را سطح ناخودآگاه اثر نامید، هما با زن اثیری / لکاته *بوف کور* (هدایت، ۱۳۴۲) قابل قیاس است. موجودی دوگانه که از یکسو شهوت افزا، گریز پا و هزار داماد می‌نماید و از سوی دیگر متانتی اسطوره‌ای و مستی عارفانه‌ای در خود دارد. موجودی که به طور متناوب عشق و نفرت بر می‌انگیزد و در بوف کور چون شبحی سرگردان می‌آید و می‌رود و در شوهر *آهوخانم* نیز در هیئتی گوشت و خون‌دار و رئالیستی ظاهر می‌شود و در «شوهر آهوخانم»های دیگر و دیگری نیز ـ چه در قالب داستان پردازی و چه در قالب مفاهیم تحلیلی ـ ظاهر شده و سرنوشت می‌شود و گویا این حکایت مکرری از رویارویی ایرانی با غرب است که در تجدد «ناخودآگاه *شوهر آهوخانم*» نیز جریان دارد.

نویسنده در خلال داستان، در دو جا میران و در یک جای دیگر، آهو را قهرمان داستان معرفی می‌کند. آری این دو قهرمان داستانند اما این هما است که مرکز ماجراست، این آهوی گریز پا که همای سعادت مأنوس را گریزانده است. سید میران، مردی متدین و نه متشرع است که در پی پیشرفت صنفی خود است و روحیه‌ای کاری دارد و در عین حال مهربان، با وجدان و صمیمی است. مردی که شوهری محبوب برای آهو، زنی با همان صفات مشابه، است. اما مرد داستان نه از سر بوالهوسی که گویا از سر مدهوشی رازورزانه‌ای است که به

www.SID.ir

Archive of SID

همای تجدد دلباخته است و در شوری خیامی، این عشق البته حلال خود را تجربه می‌کند. در سوی دیگر این مرد، آهو است که مملو از وفاداری است و نماد سنت و البته تکیه گاهی از تدبیری آرامش‌بخش برای میران. کارکرد آهو برای او «حساب زندگی» است در حالی که هما برای او افقی به سوی عرفانی خلسه‌آور است و به زبان عینی داستان آن را به چشم معشوقه‌اش می‌بیند، عینیتی که ریشه‌های آن در کلام آهو خطاب به میران این‌گونه بیان می‌شود که «... تو که جوهر زندگی را جز عشق چیزی نمی‌دانی هما پناهگاهی است در مقابل یورش‌های خسته کننده و دل آزار زمان و طبیعت، یا اجتماع و محیط» (ص ۵۹۷)

این بیان، یکی از عبارات کلیدی برای چگونگی سازوکار حافظهٔ جمعی دوران نویسنده در بازخوانی تاریخ است. در زمان نگارش اثر که زمان سرخوردگی فکری و عاطفی جاری در رمان‌ها و اندیشه‌هاست، عشق چونان پناهگاهی جلوه می‌کند، اما نویسنده که شاید چونان شاملو «همه لرزش دست و دلش از آن است که عشق پناهی باشد نه گریزگاهی»، روایت را به سرانجامی می‌کشاند که حاصل آن به خود آمدن و «فردیت» هر سه شخصیت اصلی است.

آهو تا میانه داستان، بر خوردی حسی و عاطفی و در چارچوب مصالح خانه و کاشانه با «مصیبت آوار شده» بر سر خود دارد. اما به تدریج می‌بینیم که نویسنده تحلیل‌هایی اجتماعی‌تر را به میان می‌آورد و مسئله خانگی آهو را به مسئله‌ای اجتماعی تبدیل می‌کند تا نه تنها ما که آهو نیز بشنود: «خشونت‌های اخلاقی از بالا به پایین، از پایین به بالا مثل جریان هوای گرم و سرد همه جا جاری و ساری بود...» (ص ۴۵۴). در چند فصل بعد نیز، این بار نزدیک به ذهن آهو، می‌خوانیم که «طینت او و شوهر و وضع معمول قوانین و اخلاق اجتماع هر سه دست به دست هم داده بود تا زنی رنج بکشد و مادام‌العمر بکشیدن این بار طاقت فرسا محکوم باشد.» (ص ۶۳۳). این بیان را از آنجا نزدیک‌تر به ذهن آهو احساس می‌کنیم که او در فصل قبل از آن بود که لب به آن کلام کلیدی گشود و عشق را در نزد میران چون پناهگاهی برای وی دانست.

این تحول آهو به سوی فردیت را در تصاویری که از او ترسیم می‌شود و چگونگی عمل او می‌بینیم. آهویی که در برابر حادثه‌ای که خانه‌ی او را در نوردیده بود، بغض کرد، قهر کرد، ضجه کرد، ناز کرد، مبهوت و منفعل شد، به جادو و جنبل و نیز مشورت‌های زنانه متوسل شد، به تدریج تبدیل به آهویی می‌شود که محکم‌تر حرف می‌زند و حرف‌های محکم‌تر نیز می‌زند. جسورتر شده است و در اوج این جسارت و به خود آمدن ، در پایان داستان، یک تنه، استوار، بی مشورت و با اطمینان به تحقق عمل خود، میران را به کاشانه مأنوس باز می‌گرداند.

www.SID.ir

Archive of SID

این روند تشخص یافتن را در هما و میران نیز به گونه‌ای دیگر می‌بینیم. هما در آغاز داستان نه تنها بی سر و سامان که مستأصل است و البته با روحیاتی متجدد مآبه. اما این روحیات او به تدریج و در طول روایت و البته در پیوند هر چه بیشتر با «روح زمانه»، روشن‌تر و محکم می‌شود. آن زن در مانده‌ای که در ابتدای داستان پناهگاهی می‌جوید و شویی که دست کم او را در خانه زندانی نکند، همان‌گونه که در نقل قول‌هایی در خلاصه داستان دیدیم، به تدریج چه در افکار و چه در ادعاها و چه در تعاملاتش، متجددتر می‌شود و در فصول پایانی داستان، دست کم در ضمن ادعاهای مساوات طلبانه زنانه‌اش، به چشم میران «روح‌قره العین شهید» در بدن او حلول کرده‌است (ص ۷۱۸). هما می‌رود که دست کم برای خود روشن‌تر شود و در پایان داستان قاطعانه تکلیف خود را مشخص می‌کند؛ آن زن مستأصل ابتدای داستان، جسورانه در کنار مرد شوفر می‌نشیند و گویی همه چیز برایش روشن است و می‌تواند که خود باشد، هر چند که خواننده در تردید می‌ماند که قره‌العین خواهد شد یا روسپی. به همان اندازه که تکلیف آهو و میران را روشن‌تر می‌یابیم، نویسنده او را در بلاتکلیفی رها می‌کند.

روند تشخص در مورد میران نیز به گونه‌ای دیگر اتفاق می‌افتد. میران در ابتدای داستان فردی با وجدان، متدین و در عین حال آزاد منش و واجد احساس مسئولیت اجتماعی است که کمابیش بینشی سیاسی نیز دارد. با ورود هما به جریان روایت، شخصیت محکم میران مفتون این موجود اثیری می‌شود و روز به روز زندگی مدبرانه‌اش را در جاودانگی خلسه با «او» بودن فنا می‌کند و میران دل آزرده از یورش‌های خسته کننده زمانه هر چه بیشتر در پناهگاه عشق می‌خزد. البته گفتنی است همان‌گونه که نویسنده در حقیقت نمایی پایه‌های شخصیتی هما در گذشته وی چندان موفق نبود، در ترسیم دلزدگی پیش از گریز میران به پناهگاه عشق نیز چندان موفق نیست.

پس از عبور از فصول ابتدایی داستان، آن بینش سیاسی نه چندان پر رنگ میران به مجاق می‌رود و قهرمان عشق تا بدانجا پیش می‌رود که در ابتدای فصل پایانی تماماً بی‌اعتنا به حتی در گرفتن جنگ جهانی و احتمال درگیر شدن ایران در آن جنگ است، «اگر جنگی بود در دل او بود و همچنان‌که از مجنون پرسیدند حق با علی است یا معاویه و پاسخ داد حق با لیلی است، او نیز جز به لیلی خود نمی‌اندیشید» (ص ۷۴۹). اما آنگاه که آهوی فردیت یافته او را به خود باز می‌گرداند. در صفحات پایانی داستان با شنیدن خبر عبور قشون انگلیس از مرز خسروی، غمی عظیم او را فرا می‌گیرد و اکنون در ذهن میران به خود آمده می‌خوانیم که «برای او، با همه ایمان درستی که به پوچی و بی پایگی کار دولت از یک طرف و سیاست و

www.SID.ir

Archive of SID

قدرت دشمن از طرف دیگر داشت، تصور یک چنان شکست فوری و بدون مقاومتی دیوانه کننده بود»(ص۷۷۷).

بدین‌گونه می‌توان گفت *شوهر آهوخانم* اثری در ستایش فردیت یافتن آهو و حتی هما و به خود آمدن میران است؛ هر چند این سه فرایند فردیت و تشخص و تأمل، مسیرهای خاص خود را دارند. گرچه این رمان را ممکن است «غمنامهٔ زن ایرانی» که در سرگذشت آهو تجلی یافته بدانیم، اما به نظر می‌رسد بیش از آن تصویری از راه دشوار فردیت باشد، راه دشواری که هر کدام از سه شخصیت اصلی به نوعی پیموده‌اند و البته این رنج آهو است که در سطح عینی داستان بغرنج‌تر و جانکاه‌تر می‌نماید. البته درست است که زنی نوعی که به هیئت آهو می‌بینیم بسیار متفاوت‌تر از تصویر زن در غالب داستان‌های کوتاه و رمان‌های اجتماعی پیش از *شوهر آهوخانم* است. در غالب آن آثار و به طور مشخص آثار دههٔ سی، یا تصویری ناتورالیستی و یا تابلویی رمانتیک از زنان خاص می‌بینیم و تنها در معدود آثاری خلاف آمد عادت، نظیر «زن زیادی» (آل احمد، ۱۳۵۷) است که زن در رنج نمونه‌واری به داستان در می‌آید و اتفاقاً اطلاق «غمنامهٔ زن ایرانی» بیش از شوهر آهوخانم نسبت به «زن زیادی» مصداق دارد؛ چرا که «زن زیادیِ» آلِ احمد دهه سی، همچنان زیادی و مستأصل بر جای می‌ماند، اما در *شوهر آهوخانم*، آهو باز می‌گردد و باز می‌گرداند.

۶. شخصیت‌های *شوهر آهوخانم* در مقطعی تاریخی زیست می‌کنند و در این رمان فضای اجتماعی دهه ۱۳۱۰ نیز به تصویر در می‌آید. بدین لحاظ این اثر را می‌توان پرداختی ادبی از آن دوران اجتماعی نامید، اما همچنان‌که دیدیم این رجوع به حافظهٔ جمعی و بازسازی تاریخی از نگاه افغانی ایستاده بر آستانهٔ دهه چهل صورت می‌گیرد و گویا خاطرات «نوآموز خردسال» سال‌های وقایع داستان از دالان حافظهٔ جمعی عبور می‌کند و افغانی در بازسازی آن خاطرات، تصویر آن سال‌ها را از افق «اکنون» می‌بیند.

در این رمان پناه‌جویی مستأصلانه دههٔ سی خط بطلان می‌خورد و افق بازگشت و تأمل، در هیئت «خود را یافتن» گشوده می‌شود. این گشودگی عمدتاً از مسیر «تحول شخصیتی» نمایان می‌شود، اما گذشته از آن رنگ مردم نگارانه این اثر وجهی دیگر از تمایل گفتمان دههٔ چهل به تأمل در اعماق برای فهم حال و جبران غفلت از این نوع نگاه به ویژه در دههٔ پیش از آن است. اگر وجهی از تأمل در اعماق، رجوع به گذشته نزدیک بوده وجه دیگر آن رجوع به اعماق دست نخورده جامعه و نیز تصویر چگونگی ویرانی آن به دست مدرنیزاسیون است.

www.SID.ir

Archive of SID

تصویری که در قالب انواعی از تک نگاری‌های کسانی چون ساعدی و آل‌احمد بـه دسـت داده می‌شود.

اگر چه در لابلای روایتِ مقطعِ تاریخی *شوهر آهوخانم* تاحـدی بـا اصـطلاحاتی محلـی و برخی آداب و سنن آشنا می‌شویم و برخی از این مردم نگاری‌ها و نیز جامعه‌نگاری‌ها، در جای خود ماندگار و دقیق است، اما این مردم‌نگاری‌ها دقیقـاً «لابـلا»ی رمـان قـرار گرفتـه اسـت و ارتباط ارگانیک چندانی با مسیر روایـت نـدارد و کمـک روشـنی بـه تکـوین جهـان داسـتان نمی‌کند. نویسنده تمایلات تک نگارانه و داستان سرایانه خود را منفک از هم پیش برده اسـت و این تفکیک به ویژه آنگاه خود را نشان می‌دهد که نویسنده در قالب یک پژوهشگر تجربـی ـ تحلیلی اصطلاحات و نام‌های محلی را با دقتی علمی به فارسی ترجمه می‌کند. به عنوان نمونه حتی نام «گلاره» را، پس از توضیحی در اوایل کتاب در مورد هم معنا بودن آن با «کلارا»، در مابقی کتاب به این نام بر می‌گرداند.[۱]

این نکته، نقطه اتصال مناسبی بـرای اشـاره بـه مـسئله خـصلت گفـت و گوهـا و اقتـدار نویسنده در *شوهر آهوخانم* است که برای این منظور بایستی ابتدا روند تعمیق «دانای کل» در این اثر را مرور کنیم، روندی مرحله به مرحله که البته موجـب اسـتحکام طـرح داسـتان نیـز می‌شود.

آشنایی ما با شخصیت‌ها در دو فصل نخست رمان، عمدتاً بـر محـور توصـیف نویـسنده ـ راوی از ویژگی‌های بیرونی و گوشه‌هایی از سرگذشت آنهاست؛ هر چند که شرح برخی مسائل جاری ـ نظیر درگیری مداوم صنف نانوایان و آسیابان‌ها ـ و نیز وصف برخی موضوعات گذشته ـ نظیر خاطراتِ سفر سید میران و میرزا نبی به مشهد ـ به عهـده شخـصیت‌هـا و در گفـت و گوی آنها با یکدیگر، واگذار می‌شود.

در فصل سوم، ابزار اصلی توصیف شخصیت‌ها، عمدتاً گفت و گوی سید میـران بـا همـا و نیز گفت و گوی میران با حسین خان است؛ هر چنـد فـضایی کـه در ایـن خـلال بـه تـصویر می‌آید، خواننده را به تردید می‌اندازد که در سن پطرزبورگ قـرن نـوزدهم سـیر مـی‌کنـد یـا کرمانشاه ۱۳۱۳ شمسی. البته این لحن و توصیف شاید بیش از هر چیز به حضور حسین خان ضربی در گفت و گوها یا نقل قول‌های هما از او باز گردد، حسین خانی که ایـده‌هـایی دربـارهٔ هنر ناب دارد، جهاندیده است و اتفاقاً زمانی با دسته رقاصان قفقـازی بـرای اجـرای موسـیقی خود به پطرزبورگ و مسکو نیز رفته است.

۱. البته از ذکر چند نمونه دیگر از برگردان‌های اشتباه، به لحاظ مناسبت نداشتن با موضوع این نوشتار، صرف نظر می‌کنیم.

www.SID.ir

Archive of SID

در فصل چهارم، ابزار اصلی نویسنده برای توصیف حالات شخصیت‌ها، عمدتاً نزدیک شدن به دنیای ذهنی آنان می‌شود. البته نکته جالب آن است که در اینجا دانای کل هنوز به خود آگاه غیر رسمی شخصیت‌ها وارد نشده‌است و هنوز از افکار پنهان و پیچیده چیزی به میان نمی‌آید، بلکه «توجیهات ذهنی» آنان ــ و به طور مشخص میران ــ مطرح می‌شود. تا بدین‌جا امیال پنهان شخصیت‌ها توصیف نمی‌شود و توصیف ذهنیت آنها تماماً در سطح آگاهی رسمی آنان است. اما به تدریج و در فصول بعدی، نویسنده ــ راوی به سطح افکار پیچیده و پنهان شخصیت‌ها نزدیک می‌شود که البته این نزدیکی بیشتر در مورد ذهنیات میران صدق می‌کند. در مورد آهو، هر چند نویسنده ذهنیات پنهان او را نیز مطرح می‌کند، اما این ذهنیات پنهان با سطح آگاهی رسمی و حتی گفته‌های وی تفاوت و شکاف چندانی ندارد. نزدیک شدن به ذهنیات پنهان هما با حالتی مردد صورت می‌گیرد. به ذهنیات او نزدیک می‌شویم و حتی گاه به اعماق گوشه‌هایی از ذهن او نیز دست می‌یابیم، اما در عین حال در برهه‌هایی از این سفر درونی در او، گویا دانای کل نمی‌خواهد یا نمی‌تواند بخش‌هایی از آگاهی غیر رسمی او را بخواند. گاه به او بدگمان می‌شویم، گاه دل می‌سوزانیم، گاه یقین می‌کنیم و گاه شک، اما در مجموع بخش‌های بیشتری از ژرفای ذهن او ـ نسبت به دو شخصیت دیگر ـ ناخوانده باقی می‌ماند. شاید چون دانای کل ما نیز تکلیف روشنی با ذهنیات او ندارد؛ شاید با این تعلیق، خواسته یا ناخواسته، می‌خواهد هما همچنان مشکوک باقی بماند؛ شاید هما شخصیتی لغزنده‌تر است و یا افکاری پیچیده و پیش بینی ناپذیرتر دارد و شاید هم البته همه اینها.

نویسندهٔ *شوهر آهوخانم* الگوی کلاسیک دانای کل را با پی‌گیری توصیف بیرونی، طرح تعاملات آنها و ورود به ذهنیات آنها با تأنی و به طور بطئی طی فصول یکم تا ششم رمان، البته با تأنی گسترش می‌بخشد و پس از آنکه رمان به ثلث خود می‌رسد و همزمان با شکل‌گیری مثلث شخصیت‌ها، این سه وجه حضور دانای کل همپای هم پیش می‌روند و البته به تدریج نیز تعمیق ذهنیات شخصیت‌ها ـ و همان‌گونه که دیدیم به گونه‌ای متفاوت در مورد هر کدام از آنها ـ به کار می‌افتد.

با نگاهی به حرف‌هایی که شخصیت‌ها بیان می‌کنند، در وهلهٔ اول به نظر می‌رسد که در موارد زیادی سخنان فاضلانه آنها با یکدیگر و نیز گفت و گوهای درونی‌شان متناسب با موقعیت اجتماعی و روحیهٔشان نیست و نویسنده در این زمینه ناموفق بوده‌است. اما ایراد اصلی کار در اینجا نیست، چرا که نویسنده با دادن چراغ نشانه‌هایی این وجه ظاهری مسئله را تا حد زیادی حل کرده‌است. نویسنده به طور تلویحی و گاه به طور صریح کمابیش به ما

www.SID.ir

Archive of SID

قبولانده است که وی در واقع مترجم گفت و گوهای بیرونی و درونی آنهاست و بدین لحاظ نباید تناسب گفت و گوها با وضعیت و روحیات اشخاص داستان را انتظار داشته باشیم. از جمله این چراغ نشانه‌ها یکی این است گویا نویسنده ـ دست کم در مورد برخی گفت و گوها و شاید هم قسمت اعظم و یا حتی تمامی گفت و گوها ـ در نقش مترجم فارسی آن سخنان عمل کرده‌است. آن‌گونه که در جایی از رمان می‌خوانیم «... دیگر از پیشنهادات پسندیده‌ای که او کرد و آهو بدش نیامد این بود که چرا باید بگذارد بچه‌هایش در خانه کردی حرف بزنند که پیش دو نفر فارس زبان نتواند به لهجهٔ درست مطلبی را ادا کنند» (ص ۲۰۸).

اما این یک وجه ساده و صوری ترجمه سخنان شخصیت‌ها است، وجه با اهمیت‌تر به حل معضل مهم سخنان فاضلانهٔ آدم‌های داستان مربوط می‌شود. گذشته از آن که زبان شخصیت‌ها محکم و سلیس و ادیبانه است، کم نیستند مواردی که در حرف‌هایشان به اسطوره‌ها و افسانه‌ها ارجاع داده‌اند. اما نویسنده گویا این معضل را برای ما حل کرده‌است. یکی از اصلی‌ترین کلیدهای حل این مسئله را در جایی از فصل ششم به دست می‌آوریم، در آن قسمت از رمان که می‌خوانیم «... آهو با اینکه نه نمایش ماکبث را دیده و نه نمایشنامه آن را خوانده بود آنجا پیش روی خود لیدی ماکبث خون آشام و فتنه‌گر را در حالی که پشیمانی از گناهان بیخ حلقش را گرفته بود مشاهده کرد» (ص ۲۱۴).

بدین‌گونه می‌توان گفت که قرار نیست در *شوهر آهوخانم* بین وضعیت و روحیات شخصیت‌ها با گفت و گوها تناسب بر قرار باشد تا آنگاه این عدم تناسب را به عنوان مشکلی تکنیکی مطرح کنیم. نویسنده، نه تنها مترجم فارسی سخنان شخصیت‌ها است بلکه اساسی‌تر از آن، گفت و گوهای بیرونی و درونی شخصیت‌ها را پالایش فاضلانه و ادیبانه‌ای کرده‌است. اما درست در همین جا که ظاهراً قرار است این مشکل تکنیکی حل شود، مشکل بنیانی اقتدار نویسنده و آسیب دیدن اصل گفت و گویی در رمان چهره می‌نماید.

نویسندهٔ *شوهر آهوخانم* را مترجم آزاد سخنان و ذهنیات شخصیت‌ها یافتیم، اما روند ماجرا معکوس است و در واقع این شخصیت‌ها هستند که مترجم افکار نویسنده‌اند و این اقتدار نویسنده است که شخصیت‌ها را به اندیشه و عمل وا می‌دارد و بدین لحاظ گفت و گویی بودن رمان به مخاطره می‌افتد. اگر وضعیت‌های گفت و گو را نیز از نظر بگذرانیم کم نیستند صحنه‌هایی که شخصیت‌ها به اجازه نویسنده به سخن در آمده و یا ساکت می‌مانند. مثلاً صحنه گفت و گوی سید میران و هما یا سید میران با حسین خان در فصل سوم رمان، یکی از نمونه‌های پررنگ چنین وضعیت‌هایی‌اند که گویا در آن صحنه‌ها می‌بایست شخصیت‌ها هر یک به نوبت حرف زده و نسخه دیالوگ از پیش نوشته را در صحنه قرائت کنند. قرائتی

www.SID.ir

Archive of SID

بدون مکثی چندان، بدون موجی در لحن آنها و بدون آنکه نویسنده به طرف مقابل گفت و گو اجازه داده باشد که بی هنگام وارد سخن شود، چرا که شخصیت مقابل بایستی منتظر نوبت خود از جانب نویسنده باشد، نویسنده‌ای که آنچنان سرگرم دیکته به شخصیت سخنگو است که _ به ویژه در مورد گفت و گوهای چند نفره ـ فرصت چندانی برای ظاهر کردن اعمال گفت و گویی و تصویر کردن زبان جسمانی نمی‌یابد، هر چند در معدود صحنه‌هایی ـ نظیر صحنه‌های اواخر رمان ـ تا حدودی گفت و گوها جاندارتر می‌شوند.

با این همه نمی‌توان شخصیت‌های *شوهر آهوخانم* را صرفاً مترسک و یا نویسنده را بازیگردانی تماماً مقتدر معرفی کرد. شخصیت‌ها مترجم ایده‌ها و اقتدار نویسنده‌اند، اما گویا در این ترجمه آزادی عمل محدودی نیز دارند و این آزادی عمل آنها در طرح و توصیف تناقضات و درگیری‌های ذهنی آنها مجال بروز می‌یابد و در این مسیر به مرزهای ترسیمی گفت و گویی از شخصیت‌ها و ذوابعاد بودن آدم‌های داستان نزدیک می‌شویم. به نظر می‌رسد این ذوابعاد بودن و پرداخت گفت و گویی از شخصیت‌ها، بیش از همه در مورد هما مصداق می‌یابد، هر چند شخصیت هما در بین ذوابعاد بودن و مشکوک بودن معلق است.

شخصیت‌های *شوهر آهوخانم* هفت سال زندگی خود را در صحن تاریخ و البته عمدتاً در صحنهٔ خانه سید میران می‌گذرانند و در مرز یک دوران (۱۳۲۰) از آنها جدا می‌شویم و شوهر *آهوخانم* در هیئت رمانی تاریخ‌گرا در مرز بین تاریخ یادوارگی و تاریخ انتقادی باقی می‌ماند. همچنان که شخصیت‌های این اثر به مرز گفت و گو با یکدیگر نزدیک می‌شوند، رمان *شوهر آهوخانم* نیز به مرز گفت و گو با تاریخ نزدیک می‌شود و البته این نزدیکی آنقدر نیست که دیدگاه‌های چندگانه درباره تاریخ به گفت و گو در آیند.

ارزش جامعه شناختی روایت *شوهر آهوخانم* نه در طرح گفت و گویی آن دیدگاه‌ها، بلکه در اثر گذاری آن به لحاظ چگونگی مواجهه با گذشته، حال و آینده است. در این رمان تمایلات مردم نگارانه و یادوارگی در کنار ایده‌های اجتماعی رقیب در هیئت نثری وارسته ظاهرمی‌شوند. نویسنده در آستانه دههٔ چهل، به گذشتهٔ نزدیک و دورانی که همچون زمان نگارش آن «مرزی» است رجوع می‌کند، اما خاطرات «نونهال خردسال» را از منظر ایده رو به رشد آستانه دهه چهل و در قالب خطابهٔ بازگشت بازسازی می‌کند. خطابهٔ بازگشت در آستانهٔ دههٔ پیش رو خوانده می‌شود و البته شخصیت‌های آشکار و پنهان *شوهر آهوخانم* که در انتهای زمان، منتظر، جست‌وجوگر یا متأمل‌اند، در دهه‌ای که در راه است به بیرون از رمان پا می‌گذارند و عصر ایدهٔ بازگشت و تأمل، در رقابت با ایدهٔ تجدد و در تباین با ایدهٔ سنت، آغاز می‌شود.

www.SID.ir

Archive of SID

منابع

- آل‌احمد، جلال (۱۳۵۷) *زن زیادی*، تهران: انتشارات رواق، چاپ ششم.
- افغانی، علی محمد(۱۳۷۲) *شوهر آهوخانم*، تهران: انتشارات نگاه، چاپ دهم.
- ایو تادیه، ژان(۱۳۷۷) «جامعه شناسی ادبیات و بنیان گذاران آن»، *درآمدی بر جامعه شناسی ادبیات*، گزیده و ترجمه محمد جعفر پوینده، تهران: انتشارات نقش جهان.
- پرهام، سیروس(۱۳۴۰) *راهنمای کتاب [مجله]*، شماره دهم، سال چهارم، دی ماه.
- دریابندی، نجف(۱۳۴۰) سخن، شماره هشتم، دورهٔ دوازدهم، آذرماه.
- ریکور، پل(۱۳۸۳) *زمان و حکایت، پیرنگ و حکایت تاریخی*، کتاب اول، ترجمه مهشید نونهالی، تهران: گام نو.
- زیما، پیر(۱۳۷۷) «جامعه شناسی رمان از دیدگاه یان وات، لوکاچ، ماشری، گلدمن، باختین»، *درآمدی بر جامعه شناسی ادبیات*، گزیده و ترجمه محمد جعفر پوینده، تهران: انتشارات نقش جهان.
- سپانلو، محمدعلی(۱۳۶۶) *نویسندگان پیشرو ایران، از مشروطیت تا ۱۳۵۰*، تهران: انتشارات نگاه، چاپ دوم.
- عابدینی، حسن(۱۳۶۹) *صد سال داستان‌نویسی در ایران*، تهران: نشر تندر، چاپ دوم.
- علوی، بزرگ(۱۹۶۲) *مجلهٔ کاوه*، شماره ۸ و ۹، مونیخ.
- گلدمن، لوسین(۱۳۷۱) *جامعه شناسی ادبیات (دفاع از جامعه شناسی رمان)*، تهران: انتشارات هوش و ابتکار.
- میرصادقی، جمال(۱۳۸۲) *داستان نویسی‌های نام‌آور معاصر ایران*، تهران: نشر اشاره.
- هدایت، صادق(۱۳۴۲) *بوف کور*، تهران: انتشارات امیرکبیر.

- Archibald, Robert R(1999) *A place to Remember: Using History to Build Communtiy*, Alta Maria Press.
- Bakhtin, Mikhail, M(1986) *Speech Genres and late Essays*, translated by Uern W.Mc Gee , edited by Caryl Emerson and Michael Holquist, University of Texas Press.
- _____(1992) *The Dialogic Imagination, Four Essays*, translated by Caryl Emerson and Michael Holquist by Michaeal Holquist, University of Texas Press.
- Benjamin, Walter(1973) *Understanding Brecht*, New Left Books.
- Danow David K(1991) *the thought of Mikhail Bakhtin, from word to culture*, st. Marthin's Press.
- Hinchman Lewis P. and Sandra K.Hinchman(1997) "toward a definition of narrative",*in Memory, Identity, Community; the Idea of Narrative in the Human* Sciences state University of New York Press, PP. 13-32.
- McIntyre, Alasdir(1986) *After Virtue*, University of North Dame Press.

www.SID.ir