مقالهٔ علمی-پژوهشی

«دیگری» در آستانه

تحلیل گفتمانی «آستانه‌های» رمان و فیلم «شوهر آهو خانم» برپایهٔ دیدگاه لاکلاو و موفه

ابراهیم محمدی*
عفت غفوری حسن‌آباد**
سید مهدی رحیمی***
حامد نوروزی****

چکیده

در جستار پیش‌رو، ساختار آستانه‌ها و پیش‌گویهٔ رمان شوهر *آهوخانم*، نگاشتهٔ علی‌محمد افغانی، و اقتباس سینمایی آن به‌کارگردانی داوود ملاپور بررسی شده است. آنچه در هردو اثر درخور توجه است، وجود لایه‌ها و اجزای مختلف معناساز در آستانهٔ رمان و فیلم است که چگونگی ارتباط زن و مرد را در گفتمان سنّتی و شبه‌مدرن آشکار می‌کند. نویسنده و کارگردان می‌کوشند با برجسته‌کردن جدال دو گفتمان سنّت و مدرنیته، به‌صورت نامرئی و ناملموس، تصویری از زن ستمدیده و هویت‌باخته به مخاطب ارائه کنند که همواره گفتمان مردسالار از تفاوت‌های طبیعی او با مرد، زنجیری برای به‌انقیادکشیدن زن ساخته است و او را به‌مثابهٔ دیگری و فرودست انگاشته و به‌حاشیه رانده است. ازاین‌رو، در پژوهش حاضر، ساختار آستانه‌های دو رسانه با رویکرد تطبیقی-بین‌رشته‌ای و برپایهٔ تحلیل انتقادی گفتمان لاکلاو و موفه بررسی می‌شود. نخست، خرده‌متن‌های آستانه‌ای رمان و فیلم شناسایی شده، و سپس با تحلیل دال‌های موجود در ساختار آنها، به چگونگی پیوند آستانه‌ها با متن مرکزی و جهان بیرون آن و شیوه‌های خلق معنا در لایه‌های مختلف خرده‌متن‌ها پرداخته شده است. با بررسی ساختار آستانه‌های رمان و فیلم «شوهر آهوخانم» دو نکته آشکار می‌شود: ۱. تمام دال‌های موجود در آستانه‌های دو اثر برمبنای کلان‌تقابل زن و مرد شکل گرفته‌اند. ۲. نشانه‌های موجود گفتمان برساختهٔ مردسالار را برملا می‌کنند که همواره مرد را دال مرکزی می‌داند و ازطریق زنجیره‌های هم‌ارزی مرد را با دال‌های مرکز، فرادست، فعال، مستقل و آزاد هم‌ارز می‌داند و در مقابل زن را با مفاهیم حاشیه، فرودست، منفعل، وابسته و محدود معرفی می‌کند و با بهره‌گیری از منطق تفاوت میان زن و مرد رقیب را نفی و طرد می‌کند.

کلیدواژه‌ها: گفتمان انتقادی، لاکلاو و موفه، علی‌محمد افغانی، داوود ملاپور، شوهر *آهوخانم*، آستانه‌ها.

*دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند، خراسان، ایران (نویسندهٔ مسئول)، emohammadi@birjand.ac.ir
**دانشجوی دکتری زبان و ادبیات غنایی دانشگاه بیرجند، خراسان، ایران، effat.ghafoori@birjand.ac.ir
***دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند، خراسان، ایران، smrahimi@birjand.ac.ir
****دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند، خراسان، ایران، hd_noruzi@birjand.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۲/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۳/۲۷
دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی، سال ۳۰، شمارهٔ ۹۳، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، صص ۲۴۷-۲۸۰

Investigating "The Other" in the Discourse Analysis of "Thresholds" in "*Showhar-e Ahou Khanom*" Novel and Movie Based on Laclau and Mouffe's Theory

Ebrahim Mohammadi*
Effat Ghafouri Hassanabad**
Seyyed Mahdi Rahimi***
Hamed Norouzi****

Abstract

The present study investigates the structure of the thresholds and incipits of Showhar-e Ahou Khanom (Madam Ahou's Husband) novel, written by Ali Mohammad Afghani and its movie adaptation directed by Davood Mollapour. The noteworthy point in both works is the existence of different sense-maker layers and components in the novel and movie threshold that reveals the quality of the relationship between husband and wife in the traditional and pseudo-modern discourse. By highlighting the dispute between traditional and modern discourse, the writer and the director, invisibly and intangibly, try to present the audience the image of an oppressed and alienated woman around whom the patriarchal discourse has always formed a chain to subjugate her due to the natural differences between men and women, and has regarded her as the other and inferior and has marginalised her. So, in the present research based on a comparative-interdisciplinary approach and Laclau and Mouffe's critical discourse analysis the structures of the thresholds of the two media were investigated. First, the micro-texts of thresholds in the novel and movie were identified, and then with the analysis of the existing point in their structure, the connection among thresholds, the nodal text and its outside world, and ways of creating meaning in different layers of micro-text were examined. Two points were revealed by studying threshold structures in Showhar-e Ahou Khanom's novel and movie: 1. All the points found in the thresholds of both works were formed based on a macro-clash between men and women. 2. The existing points reveal patriarchally created discourse which always equates men with the nodal point, as superior, active, independent, and free, while introducing women with concepts such as marginal, inferior, passive, dependent and limited, and using the rational of the difference between men and women it excludes and rejects this rival.

Keywords: Interdisciplinary Studies, Critical Discourse, Laclau and Mouffe, Ali Mohammad Afghani, Davood Mollapour, Showhar-e Ahou Khanom (Madam Ahou's Husband), Thresholds.

*Associate Professor of Persian Language and Literature, Birjand University, Khorasan, Iran (Corresponding Author) *emohammadi@birjand.ac.ir*
**PhD Candidate in Persian-Lyrical Language and Literature, Birjand University, Khorasan, Iran, *effat.ghafoori@birjand.ac.ir*
***Associate Professor of Persian Language and Literature, Birjand University, Khorasan, Iran, *smrahimi@birjand.ac.ir*
****Associate Professor of Persian Language and Literature, Birjand University, Khorasan, Iran, *hd_noruzi@birjand.ac.ir*

۱. مقدمه

آثار ادبی و سینمایی رسانه‌های قدرتمندی در بازتاب نگرش‌ها، دغدغه‌ها و ایدئولوژی‌های حاکم بر هر دوره و پاسخی به فضای فکری‌ـفرهنگی، اجتماعی، ادبی و سیاسی زمانهٔ آفرینش آثار هستند. در روزگار کنونی که عصر سیطرهٔ رسانه است، رمان و فیلم به‌دلیل پیوند نزدیک با زندگی انسان همواره مهم‌ترین مسائل اجتماعی‌ـسیاسی را در خود جای می‌دهند. زن و محدودیت‌ها و محرومیت‌های او از مهم‌ترین مسائلی است که در بسیاری از آثار ادبی و سینمایی به آن توجه شده است. یکی از آثار برجستهٔ ایرانی، که تصویر ملموسی از محرومیت‌ها و مظلومیت‌های زن معاصر ایرانی در جدال با جامعهٔ اقتدارگرای مردسالار به‌دست داده، رمان *شوهر آهوخانم* (۱۳۴۰) نوشتهٔ علی‌محمد افغانی است که به‌دلیل ارائهٔ تصویری واقعی از زندگی اسفبار زن ایرانی با استقبال زیادی مواجه شد و در همان دههٔ انتشار، به سینما نیز راه یافت. داوود ملاپور فیلم اقتباسی «شوهر آهوخانم» را در سال ۱۳۴۷ ساخت که با حذف بخش‌هایی از رمان، کوشید مسئلهٔ اصلی آن را بازتاب دهد. موضوع محوری رمان *شوهر آهوخانم* روابط زن و مرد است و از این حیث می‌توان آن را ادامهٔ سنّت رمان‌نویسی مشفق کاظمی و محمد مسعود و توجه به زندگی زنان در اجتماع دانست. این رمان که حوادث آن در کرمانشاه و در دورهٔ پهلوی اول اتفاق می‌افتد، روابطی تثبیت‌شده را ترسیم می‌کند که همواره مرد را در مرکز قدرت و منزلت اجتماعی قرار می‌دهد و زن عنصر فرعی و دیگریِ به‌حاشیه‌رانده‌شده‌ای است که وجودش تنها در کنار مرد معنا می‌یابد و در سایهٔ او می‌زید. این دیگری در شخصیت «هما» تجلی می‌یابد که با صف‌آرایی و مقاومت دربرابر گفتمانی تثبیت‌شده، آن را به‌چالش می‌کشد و درهم می‌شکند. درحقیقت، قرارگرفتن «هما» دربرابر «سیدمیران» نانوا (که مردی مذهبی، متمول و مقید است و زندگی آرامی دارد، اما با مواجهه با هما اقتدار و جایگاه اجتماعی او دگرگون می‌شود)، تلاشی برای برهم‌زدن نظام نابرابر گفتمان سنّتی مردسالار و دست‌یابی به هویت فردی است.

۱. ۱. بیان مسئله

حضور زنجیره‌ای از دال‌های زبانی و تصویری در ساختار آستانه‌های رمان *شوهر آهوخانم* و فیلم ساخته‌شده براساس آن قابل توجه است که متن مرکزی را احاطه کرده‌اند و دریچه‌ای برای ورود به جهان متن به‌شمار می‌روند. این آستانه‌ها، افزون‌بر جنبهٔ زیبایی‌شناختی، پیوند

معناداری با متن مرکزی برای کشف و درک بهتر پیوندهای درونی و برونی اثر دارند؛ به‌گونه‌ای که گاه بدون فهم آنها دریافت دلالت‌های متعدد متن میسر نخواهد شد. درواقع، مخاطب برای ورود به جهان متن، نخست باید از این آستانه‌ها گذر کند. آستانه‌هایی که قادرند با به‌چالش‌کشیدن ذهن مخاطب حس کنجکاوی او را برانگیزند یا سبب شوند او با اولین نگاه به کتاب یا فیلم، آن را کنار بگذارد و از خواندن یا تماشای آن منصرف شود. طرح روی جلد کتاب، «عنوان، زیرعنوان یا عنوان فرعی، نام مستعار، پیش‌گفتار، تقدیم‌نامه، سرلوحه، پس‌گفتارها، عنوان‌های میانی، یادداشت‌ها، پی‌نوشت» (ژنت، ۱۹۹۷: xviii)، حروف، رنگ و خطوط همه جلوه‌هایی از پیرامتن‌های درونی به‌شمار می‌روند که دریچهٔ ورود به متن اصلی محسوب می‌شوند. این آستانه‌ها هم‌کارکرد عنوان‌بندی فیلم هستند که با اهداف خاصی طراحی شده‌اند و کارکردهای متعددی دارند. ازاین‌رو، با توجه به نقش چشمگیر آستانه‌ها در تحول دلالت‌های معنایی رمان و فیلم «شوهرآهوخانم»، مسئلهٔ اصلی این پژوهش فهم چگونگی بازنمایی موضوع محوری در خرده‌متن‌های آستانه‌ای داستان و فیلم است. جستار پیش‌رو می‌کوشد به‌شیوه‌ای توصیفی-تحلیلی و با استفاده از رویکرد تحلیل انتقادی گفتمان، به بررسی آستانه‌ها و نیز نخستین صحنهٔ رمان و فیلم بپردازد تا با شناخت شیوه‌های هنرمندانه و خلاقانه‌ای که در انعکاس مضمون اصلی به‌کار رفته است، به چگونگی بازنمایی گفتمان‌های موجود در متن و شکل‌گیری معانی پنهان در لایه‌های مختلف و نیز پیوند آنها با جهان بیرون و درون متن در دو رسانهٔ متفاوت دست یابد.

۱. ۲. پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ رمان و فیلم «شوهرآهوخانم» پژوهش‌های بسیاری انجام شده است؛ ازجمله، مقالهٔ «شخصیت‌پردازی قهرمانان زن در رمان‌های شوهرآهوخانم و سووشون» (۱۳۸۸) که محمدکاظم کهدویی و مرضیه شیروانی به بررسی شخصیت‌های زن در دو اثر پرداخته‌اند و معتقدند که سیمین دانشور در آفرینش قهرمان هم‌جنس خود موفق‌تر است. زهرا کوچکی نیز در مقالهٔ «بررسی سیمای زن در رمان "شوهر آهو خانم"» (۱۳۸۹) به بررسی زن در رمان پرداخته و آهو و هما را دو زن سنّتی متمایل به تجدد دانسته است. در مقالهٔ «بررسی تکامل شخصیت در رمان شوهرآهوخانم با تکیه بر کهن‌الگوهای بیداری قهرمان درون» (۱۳۹۲) نگاشتهٔ سولماز مظفری و فرهاد کاکه‌رش، رمان از دیدگاه نقد کهن‌الگویی بررسی شده است.

این پژوهشگران *شوهر آهوخانم* را سرشار از کهن‌الگوها می‌دانند. جهانگیر صفری و همکارانش در مقالهٔ «مدرنیته و ساختار سنّتی خانوادهٔ ایرانی با تکیه بر رمان *شوهرآهوخانم*» (۱۳۹۶) به بررسی تأثیر مدرنیته بر خانوادهٔ سنتی ایران پرداخته‌اند و معتقدند که مدرنیته از اقتدار پدر در خانوادهٔ سنتی کاسته است و زنان نیز، با به‌دست‌آوردن استقلال، حضور فعال‌تری در جامعه دارند. اغلب این مقالات شخصیت را برمبنای محتوای رمان بررسی کرده‌اند و هیچ‌یک به ساختار رمان و فیلم در پیوند با یکدیگر توجه نکرده‌اند. تنها اثری که رمان و فیلم «شوهر آهوخانم» را به‌صورت تطبیقی بررسی کرده، مقالهٔ «تحلیل زمان روایی در دو گفتمان ادبی و سینمایی: مورد مطالعهٔ داستان و فیلم اقتباسی شوهر آهوخانم» (۱۳۹۸) به‌قلم زهرا حیاتی و همکارانش است. نویسندگان مقاله به‌شیوهٔ پردازش زمان روایی در رمان و فیلم توجه کرده‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که داستان برای غنای شخصیت‌پردازی گاهی به پس‌نگری روی می‌آورد، اما در فیلم جهان داستان رعایت شده و بازگشت به عقب در آن دیده نمی‌شود.

پژوهش‌های موجود دربارهٔ رمان و فیلم «شوهر آهوخانم» به آستانه‌های دو اثر به‌ویژه با تمرکز بر نظام گفتمانی لاکلاو و موفه توجه نکرده‌اند؛ ازاین‌رو، در پژوهش حاضر با بهره‌گیری از دیدگاه نشانه‌ـمعناشناختی به بررسی و تحلیل عناصر آستانه‌ای رمان و فیلم پرداخته شده و چگونگی گشایش معانی در اثر ادبی و سینمایی بررسی شده است.

۲. مبانی نظری

گفتمان نظامی نشانه‌شناختی است که تولید، تثبیت معنا و به‌طورکلی اندیشه و کنش انسان درون آن شکل می‌گیرد و معنادار می‌شود. خاستگاه تحلیل گفتمان به‌معنای امروزی به اواسط قرن بیستم برمی‌گردد. نخستین‌بار زلیک هریس اصطلاح تحلیل گفتمان را به‌معنای تحلیل صوری، شکلی و ساختاری جمله‌های متن به‌کار گرفت. او دیدی صورتگرایانه و ساختارگریانه به تحلیل گفتمان در جمله و متن داشت. به‌تدریج، تحلیل گفتمان تکوین یافت و برای تحلیل متن و تشریح معنا از ساختار نحوی و لغوی جمله فراتر رفت و به‌همت متفکران برجسته‌ای چون «میشل فوکو، ژاک دریدا، میشل پشو و دیگر متفکران برجستهٔمغرب زمین وارد مطالعات فرهنگی، اجتماعی و سیاسی شد و شکل انتقادی به خود گرفت» (قجری و نظری، ۱۳۹۲: ۳۹). در مجموع، سه مرحله برای تحلیل گفتمان می‌توان در نظر گرفت: مرحلهٔ نخست تحلیل

گفتمان خصلت زبانی و ساختگرایانه دارد و تحلیل گفتمان به ساختار جمله اکتفا می‌کند. در مرحلهٔ دوم، تحلیل گفتمان از سطح ساختار نحوی زبان فراتر می‌رود و به نظام نشانه‌ای تبدیل می‌شود که برای تحلیل باید به بافت زمانی و مکانی آن توجه کرد و آن را تحلیل گفتمان نقشگرا می‌نامند. در مرحلهٔ سوم، که مبتنی بر آرای میشل فوکو، ارنستو لاکلاو، و شنتال موفه است، تحلیل گفتمان با روابط قدرت، دانش، فرهنگ و روابط اجتماعی درهم‌تنیده است. به‌زعم قجری و نظری، در گفتمان فرهنگی مدرن، به‌ویژه در پساساختارگرایی، گفتمان دال بر وجود پیکره‌ای از گزاره‌ها و فضای منسجم به‌هم‌پیوسته‌ای است که با تعریف و مشخص‌ساختن یک موضوع یا شیء و ایجاد مفاهیمی برای تحلیل آن موضوع، ارزیابی دقیقی از واقعیت ارائه می‌دهد (قجری و نظری، ۱۳۹۲: ۵۱-۵۰). معنا بازتابی از واقعیت ازپیش‌تعیین‌شده و قابل پیش‌بینی نیست، بلکه «دسترسی ما به واقعیت همواره از طریق زبان است. ما با کمک زبان بازنمایی‌هایی از واقعیت خلق می‌کنیم» (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۷: ۲۹). به‌دیگر سخن، امور و پدیده‌های فیزیکی معنای ثابت و یکسانی ندارند، بلکه ازطریق گفتمان و فضای چالشی و بافت‌مدارش معنا پیدا می‌کنند و در بافت و موقعیت‌های جدید، هرلحظه ممکن است معنایی را رد، تثبیت یا بازتولید کنند. بنابراین، گفتمان کنشی زنده و پویا است که کنش‌ها در مرکز آن قرار دارند و پیوسته در حال تغییر، تحول و جابه‌جایی هستند. این کنش‌ها «همواره ما را با نوعی موضع‌گیری گفتمانی، بسط روابط، تعامل بین نیروهای همسو یا همگرا و ناهمسو یا واگرا روبه‌رو می‌کند» (شعیری، ۱۳۸۸: ۳۶). میشل فوکو، لاکلاو، و موفه از نظریه‌پردازان برجستهٔ گفتمان اخیر به‌شمار می‌روند که گفتمان را به‌معنایی بسیار وسیع‌تر از زبان به‌کار بردند و برای گفتمان وسعتی به‌گستردگی تمام نظام اجتماعی قائل شدند. در این جستار، رویکرد لاکلاو و موفه را برای تحلیل و تبیین چگونگی بازنمایی چالش گفتمان‌ها در عناصر آستانه‌ای داستان و فیلم «شوهر آهوخانم»، که دال محوری آن روابط خانوادگی است، برمی‌گزینیم؛ چراکه این رویکرد کاربردی امکان تحلیل پدیده‌های اجتماعی‌ـسیاسی را فراهم می‌کند.

لاکلاو و موفه نظریهٔ گفتمان خود را با تلفیق و اصلاح دو سنّت نظری ساختارگرایی، یعنی مارکسیسم و زبان‌شناسی، ساختند. «مارکسیسم نقطهٔ شروعی برای اندیشیدن راجع‌به امر اجتماعی در اختیار آنها قرار داد و ساختارگرایی نظریه‌ای دربارهٔ معنا» (یورگنسن و فیلیپس،

۱۳۹۷: ۵۴). آن‌دو با تلفیق این دو سنّت به نظریهٔ پساساختارگرا دست یافتند که براساس آن اجتماع متشکل از فرآیندهایی به‌شمار می‌رفت که معنا درون آن شکل می‌گرفت. آنها گفتمان را صرفاً ترکیبی از گفتار و نوشتار نمی‌دانند، بلکه بر این باورند که «گفتمان مجموعه‌ای معنی‌دار از علایم و نشانه‌های زبانی و فرازبانی است» (قجری و نظری، ۱۳۹۲: ۵۱) که برای تعریف خود به گفتمان دیگری نیاز دارد که به‌شکل رقیب، دشمن یا دیگری در جامعه حضور دارد تا بتواند خودش را در تقابل با آن تعریف کند. آن‌دو برای هر گفتمان یک دال محوری قائل‌اند که تمام دال‌های دیگر طی مفصل‌بندی[۱] حول آن شکل می‌گیرند و معنای خود را به‌دست می‌آورند. لاکلاو و موفه برای توصیف هر گفتمان از مفاهیمی چون، دال مرکزی،[۲] مفصل‌بندی، دال شناور،[۳] دال تهی،[۴] و هویت بهره می‌گیرند. در ادامه، برای شناخت بهتر نظریهٔ لاکلاو و موفه، کلیدی‌ترین مفاهیم نظریهٔ آنها به‌اختصار معرفی می‌شود.

دال و مدلول در نظریهٔ لاکلاو و موفه جایگاه ویژه‌ای دارند. به شخصیت‌ها و مفاهیمی که در گفتمان معنای خاصی می‌یابند دال گفته می‌شود که با توجه به نقش و جایگاهشان در دو دستهٔ مرکزی و شناور جای می‌گیرند. در نظر آنها، گفتمان با تثبیت نسبی معنا حول دال مرکزی شکل می‌گیرد که نشانه‌ای برجسته در گفتمان است. دیگر نشانه‌ها نیز در ارتباط با دال مرکزی و از طریق مفصل‌بندی معنا می‌گیرند. مفصل‌بندی به عملی گفته می‌شود که ساختار گفتمان را به چالش می‌کشد و «رابطه‌ای را میان مؤلفه‌ها تثبیت می‌کند، به‌نحوی که هویتشان درنتیجهٔ عمل مفصل‌بندی دستخوش تغییر شود» (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۷: ۵۶). لاکلاو و موفه نشانه‌هایی را که پذیرای توصیف‌های متعدد هستند دال شناور می‌نامند. این دال‌ها نشانه‌هایی هستند که مدلول‌های متعدد دارند. هنگامی‌که دال شناور معنای تثبیت‌شدهٔ موقتی به خود می‌گیرد، به این حالت انسداد یا توقف[۵] گفته می‌شود که به‌معنی توقف موقت هویت‌بخشی به نشانه‌های گفتمان است. تولید و تثبیت معنا نیز از مهم‌ترین ابزارهای گفتمان برای کسب و تثبیت قدرت است. «گفتمان‌ها ازطریق تولید معنا، برجسته‌سازی آن و ایجاد اجماع در سایهٔ استیلای هژمونیک بر سراسر جامعه، روابط قدرت موجود در جامعه را طبیعی، معقول و معتبر جلوه می‌دهند تا از نظرها پنهان بمانند و قابل مؤاخذه نباشند» (کسرایی و پوزش، ۱۳۸۷: ۳۵۰).

دو گفتمان برجستهٔ روزگار کنونی که در تقابل با یکدیگر قرار دارند گفتمان سنت و مدرنیته است. با ورود مدرنیسم به ایران، عرصه برای نزاع و تنش میان این دو گفتمان فراهم شد. هریک از این‌دو برای تثبیت جایگاه خویش می‌کوشد گفتمان مقابل را طرد کند. با توجه به برجستگی تنازع و چالش دو گفتمان مذکور در آستانه‌های رمان و فیلم «شوهر آهوخانم»، در این جستار با بررسی آستانه‌های رمان و فیلم، که نقطهٔ تلاقی مخاطب با متن محسوب می‌شود، پرسش‌های ذیل پاسخ داده می‌شود: دال‌های موجود در آستانه‌ها کدام گفتمان را تقویت می‌کند و کدام‌یک را به‌حاشیه می‌راند؟ آستانه‌های دو اثر چگونه مسئلهٔ اصلی رمان و فیلم یعنی نگرش به زن و وجوه مختلف گفتمان سنت و مدرنیتهٔ موجود در متن را بازتاب می‌دهند؟ نشانه‌های موجود در آستانه‌ها چگونه ایدئولوژی حاکم بر جامعه، آگاهی اجتماعی، ذهنیت افراد و نشانه‌های فرهنگی را برملا می‌کنند؟ چه پیام یا معنای متفاوتی در بطن نشانه‌های زبانی و تصویری دو رسانه نهفته است و نشانه‌های موجود چگونه به خلق معنا یاری رسانده‌اند؟

۳. بررسی و تحلیل داده‌ها

با نگاهی گذرا به عنوان و دیگر آستانه‌های رمان و فیلم «شوهر آهوخانم» درمی‌یابیم که نشانه‌های زبانی و تصویری موجود در آستانهٔ رمان و فیلم با شگردهای متعددی مثل اتصال با متون پیشین، افزون‌بر تأکید و تقویت درون‌مایه، ذهن مخاطب را به پرسش می‌کشند و معانی تازه‌ای القا می‌کنند. بدین‌ترتیب، نشانه‌ها با برقراری پیوندی معنادار با داستان از حصار مکان و زمان جغرافیایی‌ـتاریخی فاصله می‌گیرند و بستری برای شکل‌گیری روایتی جدید دربارهٔ تعاملات زن و مرد در خانواده به‌مثابهٔ مهم‌ترین نهاد اجتماعی در روزگار کنونی فراهم می‌کنند؛ رابطه‌ای که در عنوان اثر برجسته می‌شود و چیرگی گفتمان‌ها را بر هویت فردی افراد زیر سؤال می‌برد.

آنچه بیش‌ازهرچیز در آستانه‌های رمان و فیلم جلوه‌نمایی می‌کند، چیرگی گفتمان سنتی و نزاع آن با گفتمان شبه‌مدرن است. گفتمان سنتی برای حفظ و استمرار خود می‌کوشد از شگردهای متعددی بهره گیرد تا با معنابخشی به دال‌های شناور و برجسته‌سازی نقاط قوت خود، نقاط ضعف گفتمان رقیب را آشکار سازد و آن را به حاشیه براند و حذف کند. گاه نیز گفتمان مدرن سر برمی‌آورد و با ساختارشکنی دال‌های گفتمان رقیب معنای متفاوتی به آنها می‌بخشد و سعی در زیر سؤال‌بردن گفتمان سنتی مردسالار دارد. این گفتمان با ایجاد دو

قطب مثبت و منفی مرد را دال اصلی و زن را دال فرعی و در حاشیه معرفی می‌کند که تنها در نسبت با مرد معنا می‌یابد. در ادامه، آستانه‌ها و نیز صحنهٔ آغازین رمان و فیلم (عنوان، طرح جلد، رنگ و خطوط، تقدیم‌نامه، سرلوحه، پیش‌گویه،[۶] نخستین نماهای عنوان‌بندی و صحنهٔ آغازین) با استفاده از رویکرد تحلیل گفتمان لاکلاو و موفه بررسی و چگونگی پیوند آنها با دیگر خرده‌متن‌ها و نیز محتوا تبیین خواهد شد. گفتنی است به‌دلیل منطبق‌نبودن آستانه‌های دو نوع ادبی و سینمایی، آستانه‌های هر اثر به‌صورت مجزا تحلیل می‌شود.

۳. ۱. اسطوره‌سازی

از مفاهیم مهم در رویکرد لاکلاو و موفه اسطوره است که می‌کوشد با ارائهٔ تصویر روشنی از جهان آرمانی «به نفی وضع موجود و ترسیم آیندهٔ ایده‌آل و مورد انتظار بپردازد» (قجری و نظری، ۱۳۹۲: ۷۵) و نیازها، خلأ، مشکلات و بحران‌های موجود در جامعه را برطرف کند. لاکلاو برای شرح روند استعاری‌شدن اسطوره از دال تهی بهره گرفته است که حاکی از خلأ و امری غایب در جامعه است. وظیفهٔ دال‌های خالی بازنمایی وضعیت مطلوب و آرمانی است (کسرایی و پوزش، ۱۳۸۷: ۳۵۵). ترسیم فضای آرمانی دورهٔ باستان به‌منظور احیای هویت ملی، رهایی از وضعیت بحرانی موجود و مقاومت در مقابل گفتمان شبه‌مدرن در بسیاری از آثار ادبی و هنری معاصر به‌ویژه در عنوان‌بندی فیلم «شوهر آهوخانم» برجسته است که در ادامه به آن می‌پردازیم.

در عنوان‌بندی فیلم «شوهر آهوخانم»، که هم‌کارکرد جلد کتاب است و با ذوق و ظرافت خاصی طراحی شده است، تصاویر، خطوط، موسیقی و دیگر عناصر، جایگاه زن را در جامعه به‌شیوه‌ای جذاب به‌نمایش می‌گذارند و ذهن مخاطب را آمادهٔ ورود به جهان فیلم می‌کنند. اگر دقیق به این تصاویر بنگریم، که از مکانی در گذشته شروع می‌شود و به نمایش مکان رویدادهای فیلم ختم می‌شود، لایه‌های دیگری از معانی پنهان این روایت در ارتباط با زن و مرد برای ما آشکار خواهد شد.

عنوان‌بندی فیلم با تصاویری از طاق‌بستان همراه موسیقی کلاسیک ایرانی با بسامد فراوان سازهای کوبه‌ای و ضرب‌آهنگ تند، که نوعی جدال را در ذهن تداعی می‌کند، آغاز می‌شود. باید دید این مکان چه ویژگی‌هایی دارد که کارگردان نخستین نما را با آن آغاز کرده است؟ آیا طاق‌بستان مجاز جزءوکل است و کارگردان قصد دارد این‌گونه به مکان رویدادهای فیلم یعنی

کرمانشاه اشاره کند؟ یا عنصری معناساز در فیلم است؟ برای پی‌بردن به علت گزینش مکان، به بررسی دقیق تصویر طاق‌بستان می‌پردازیم. نخستین صحنهٔ عنوان‌بندی از نمایی نزدیک گرفته شده است. گویا دوربین از پایین به تصویر می‌نگرد تا بلندی جایگاه آن مشخص شود. تصویری از نقش خسروپرویز، پادشاه ساسانی، که به‌زعم گویری، آناهیتا ایزدبانوی آب‌های روان در سمت راست او با یک دست حلقهٔ ایزدی و قدرت را به خسرو می‌بخشد و با دستی دیگر از سبویی که در دست دارد آب را که نشانهٔ خیر و برکت است به پای او می‌ریزد (گویری، ۱۳۷۹: ۷۵). سمت چپ پادشاه، اهورامزدا قرار دارد که حلقهٔ قدرت را به خسرو اهدا می‌کند (همان).

عنوان‌بندی شوهرآهوخانم (طاق‌بستان: خسرو دوم وسط تصویر، ایزدبانوی آناهیتا سمت راست و اهورامزدا سمت چپ)

عنوان‌بندی شوهرآهوخانم (طاق‌بستان: شاپور دوم وسط تصویر، سمت راست ایزد میترا یا مهر و سمت چپ اهورامزدا)

تصویر بعدی که از بالا و از نمایی نزدیک گرفته شده است و جایگاه نازل‌تری را تداعی می‌کند، نقش شاپور دوم، دیگر پادشاه ساسانی، است که وسط قرار دارد. سمت راست پادشاه، ایزد مهر یا میترا حضور دارد که گرداگرد سر او را اشعه‌هایی چون نور خورشید فرا گرفته و سمت چپ شاپور، اهورامزدا در حال اعطای فرّه ایزدی به او است.

در نگاه نخست، شروع فیلم با نمایی از طاق‌بستان در فیلمی رئالیستی که وقایع آن در کرمانشاه رخ داده است می‌تواند پاسخی برای پرسش «کجا؟» و اشاره‌ای به مکان رویدادهای فیلم باشد. اما، باید دید چرا کارگردان میان آثار باستانی فراوان موجود در کرمانشاه این مکان را برای نخستین نما برمی‌گزیند؟ اگر هدف آشکارکردن مکان رویداد است، چرا آن را از نمایی

بسیار نزدیک به‌نمایش می‌گذارد که در نگاه نخست پی‌بردن به مکان دشوار است؟ آیا نمایش نخستین تصویر از نمایی پایین و تصویر بعدی از نمایی بالا، تقابلی واقعی میان آن‌دو را نشان داده است؟ وجود دال‌هایی در تصویر، به‌ویژه حضور ایزدبانوی زن در ایام زرین تاریخ ایران، نیز درخور توجه است که در طاقی در دل کوه حک شده است. این تصویر ازطریق مفصل‌بندی با دیگر نشانه‌ها هویت تازه‌ای می‌یابد و در پیوند با درون‌متن معانی تازه‌ای را در ارتباط با زن و مرد آشکار می‌کند. حضور آناهیتا (الههٔ آب) و میترا (الههٔ عشق و دوستی) در سمت راست دو پادشاه ساسانی، گزینش هوشمندانهٔ مکان و دلالت‌مندبودن آن را بر ما آشکار می‌کند. با درنگ در جزئیات و پیشینهٔ دو تصویر، می‌توان احساس نوستالژیک کارگردان را به گذشته و شکوه و اقتدار ایران در آن ایام و آرزوی بازگشت به آن زمان را دریافت که تمایز جنسیتی معنا نداشت و زن هم‌دوش مرد برای دست‌یابی به زندگی بهتر می‌کوشید. زمانی که زن و مرد «وظایف و مشاغل مختلفی داشتند، ولی همکار و مکمّل هم بودند و هیچ‌چیز از پیش مبین برتری یکی بر دیگری نیست، بالعکس بر اثر تعاون و تشریک مساعی، مناسبات متعادل و متوازنی بین آنان پدید آمده، استحکام یافته بود» (ستاری، ۱۳۹۰: ۶-۵). ازطرفی، نمایش تصویر میترا، الههٔ عشق و دوستی، که دوربین از نمایی بالا آن را به‌تصویر می‌کشد، نوعی تقابل را تداعی می‌کند. گویی، این‌گونه تصویربرداری تمهیدی برای نمایش مغفول‌ماندن عشق و عهد و پیمان است که در این صورت تصویر طاق‌بستان از مکانی صرفاً جغرافیایی در برون‌متن فاصله می‌گیرد و پیوند معناداری با محتوای فیلم برقرار می‌کند. با یادآوری پیوند الههٔ آناهیتا با آب، و میترا با خورشید، صحنهٔ آغازین رمان در ذهن نقش می‌بندد که خورشید سمج می‌کوشید برف زمستان را آب کند. میترا که به‌گفتهٔ رضی پیونددهندهٔ اعضای گروه و یگان‌های اجتماعی به‌ویژه خانواده است و پایداری، نظم و بقای اجتماع بر آن استوار است (رضی، ۱۳۸۱: ۶۵)، در اینجا می‌تواند بر پیمان آهو با میران دلالت داشته باشد. عهدی که درهم می‌شکند و آهو را در جایگاه نازلی در مقابل هما قرار می‌دهد. تقابلی که در اساطیر و پیشینهٔ آناهیتا و میترا یافت نمی‌شود، بلکه برساختهٔ جهانی است که در آن سیدمیران‌ها در جایگاه عدالت و قضاوت قرار دارند و به‌راحتی نقض پیمان می‌کنند. افزون‌برآن، تصویر حلقه‌ستانی مشترک در هر دو تصویر نیز تأکیدی بر عهد و پیمان و مقدس‌شمردن آن است؛ چراکه به‌گفتهٔ نامورمطلق، حلقه در این تصاویر، علاوه‌بر انتقال قدرت، نماد تقارن، وحدت،

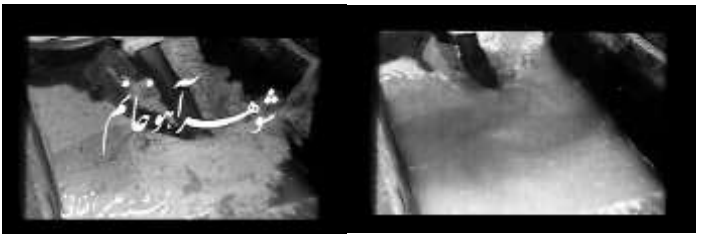
رسیدن به مرحلهٔ خود، سمبل یکی‌شدن و نشان عهد و پیمان نیز هست؛ عهد و پیمانی که شکستی در آن نیست (نامورمطلق، ۱۳۹۲: ۳۸-۳۹). بدین‌ترتیب، دال‌های موجود در تصویر طاق‌بستان سبب می‌شوند این مکان از محدودهٔ جغرافیایی فاصله بگیرد و به مکانی اسطوره‌ای تبدیل شود برای به‌چالش‌کشیدن گفتمان مردسالار که زن را تحت سلطه قرار داده است. این تصویر با یادآوری جایگاه والای زن در دوران باستان، در مقابل وضعیت بحرانی کنونی، ریشهٔ برابری زن و مرد و جایگاه حقیقی زن را در دورهٔ باستان می‌جوید و خواستار احیای هویت زن، رهایی از وضعیت منفعل، و جایگاهی برابر با مرد است که با درنگ در دیگر تصاویر عنوان‌بندی مطلب آشکارتر می‌شود.

۳. ۲. قدرت

یکی از مفاهیمی که در عنوان‌بندی فیلم «شوهر آهوخانم» بازنمایی می‌شود، روابط قدرت و فرادست‌بودن مرد است که از دال‌های تثبیت‌شده در گفتمان مردسالار به‌شمار می‌رود و زمینه را برای سلطه بر زن فراهم می‌کند. قدرت از نظر لاکلاو و موفه امری اجتماعی است که هویت و نحوهٔ ارتباط افراد را شکل می‌دهد و گروهی را فرادست و گروه دیگر را فرودست معرفی می‌کند. به‌دیگرسخن، این نیروی حاکم است که کنترل افکار عمومی را هدایت و با معقول و بدیهی جلوه‌دادن روابط آنها را وادار به پذیرش دال‌های مطلوب خود می‌کند و به‌اصطلاح آن دال هژمونیک می‌شود. هژمونیک‌شدن دال‌ها به‌معنای هژمونیک‌شدن کل نظام معنایی و گفتمان و هویت آن است. «تثبیت موقت هویت‌ها مهم‌ترین کار هژمونی است. از دیگر کارکردهای هژمونی جایگزینی سلطه به‌جای زور و عادی و طبیعی جلوه‌دادن قدرت و مطابق حقیقت نشان‌دادن آن با واقع است» (مقدمی، ۱۳۹۰: ۱۰۳) که در عنوان‌بندی فیلم شاهد آن هستیم.

پس از نمای تصویر طاق‌بستان، عنوان‌بندی اصلی، یعنی «بخشی که در آن نام فیلم نوشته می‌شود» (سعیدی‌پور، ۱۳۷۶: ۸۶)، آغاز می‌شود. در نمایی نزدیک، شاهد دست‌هایی هستیم که آرد را با آب ترکیب می‌کند. سپس، با نقش‌بستن عنوان فیلم یعنی «شوهر آهوخانم» بدون تغییر با منبع اصلی و با رنگ سفید و قلم نستعلیق (که نوعی تعلق‌خاطر به فرهنگ ایران است) در نمایی از تصویر دست‌ها در حال ترکیب آرد و آب، ثابت می‌ماند تا مخاطب مجال یابد عنوان و تصویر زمینهٔ آن را با درنگ بنگرد. تصویری که حضور فعال دست‌های مرد و درنگ روی آنها، از نقش پررنگ و قدرتمند ساختار مردانه و نیز اقتدار

حاکمیت در جامعه حکایت دارد که با تحمیل نقش اجتماعی و تعریف هنجارها هویت فردی افراد را قربانی اقتدار خویش و آنها را در خود حل می‌کند (حل‌شدن نمادین زنان در جامعه). در همین نما، آشکارا به منبع اقتباس نیز اشاره می‌شود.



در ادامه، نخست نام بازیگری که نقش «آهوخانم» را بازی می‌کند، با قلمی ریزتر از عنوان در تصویر ظاهر می‌شود که تأکیدی بر محتوای زنانهٔ فیلم است. سپس، نام دیگر بازیگران و عوامل تولید به رنگ سفید و با قلمی ریزتر دیده می‌شود. نام‌ها در زمینه‌ای نشان داده می‌شود که خمیر در دست‌های مرد شکل می‌بندد و گاه حالت قرارگیری نام‌ها متناسب با حالت خمیر تغییر می‌کند.

عنوان‌بندی فیلم «شوهر آهوخانم»

نمایش محل کار (نانوایی) و فضای بیرونی و کاملاً مردانه در داستانی که عنوان آن انتظار شنیدن ماجرایی خانوادگی را ایجاد می‌کند، درخور تأمل است. شروع فیلم با فضایی مردانه می‌تواند تأکیدی بر منزلت اجتماعی و اقتدار مرد باشد؛ مردی که در گفتمان سنتی همواره عنصری فعال و صاحب‌کار معرفی شده و باید به‌اقتضای جنسیت خود معیشت خانواده را تأمین کند؛ در مقابل، زن باید در خانه بماند و وظیفهٔ پرورش کودکان را برعهده داشته باشد. زن از نظر اقتصادی به مرد وابسته است و حضور او بیرون از محدودهٔ خویش یعنی اجتماع سبب اغوای مرد و تعرض به حریم دیگر زنان می‌شود. اما اگر دقیق‌تر به پیرامتن‌های آستانه‌ای فیلم بنگریم، پی خواهیم برد که نانوایی به‌مثابهٔ مکان رویداد داستان با توجه به نقش آن در داستان، بیش از یک مکان ساده است. ازجمله اینکه مکان «بیش از آنکه محلی برای روی‌دادن حوادث یا نموداری از جایگاه اجتماعی شخصیت‌های داستان باشد، حاکی از حالات ذهنی شخصیت‌هایی است که در آن با یکدیگر تعامل می‌کنند» (پاینده، ۱۳۹۹: ۲۹۷). باختین نیز برای مکان اهمیت ویژه‌ای قائل است و معتقد است «آثاری که دارای ویژگی گفت‌وگومندی هستند، کرونوتوپ زندگی جامعهٔ خود را بیان می‌کنند» (نامورمطلق، ۱۳۸۷: ۴۰۹)؛ بنابراین، نانوایی می‌تواند تصویری از واقعیت اجتماعی باشد. شیوهٔ قرارگرفتن نام بازیگران در نماهای متعدد مطابق با حالت‌های مختلف خمیر این مفهوم را تداعی می‌کند که نانوایی محل شکل‌گیری تصویر شخصیت و جهان اوست؛ این شخصیت را باید در موقعیت مکانی نانوایی و در موقعیت شغلی و طبقهٔ اجتماعی متناسب با آن فهمید. این موقعیت اجتماعی از نزدیک با طبقات مختلف اجتماع، به‌ویژه طبقه‌ای که نان از دسترس او دور است، ارتباط تنگاتنگ دارد. مخصوصاً که همین مکان محل آشنایی «هما»، که جزء طبقهٔ فرودست است و برای خرید چارکی نان به نانوایی مراجعه می‌کند، با «سیدمیران»

است. همان‌گونه که می‌بینیم، مکان در عنوان‌بندی نخست تنها محل کار به‌نظر می‌رسد، اما هرچه پیشتر می‌رویم نشانه‌های موجود ذهن ما را از اندیشیدن به مکان‌بودگی صرف باز می‌دارند و دلالت‌های ثانوی آن را آشکار می‌کنند.

این مطلب زمانی روشن‌تر می‌شود که بدانیم هما پیوسته برای گریز از فقر و تنگ‌دستی به مردان متوسل می‌شود و این‌گونه با ورود به قلمرو صاحبان قدرت و مکنت و مقاومت دربرابر آنها به جامعهٔ رقیب تلنگر می‌زند و زندگی آنها را نیز به‌شدت تحت تأثیر قرار می‌دهد. در واقع، «هما» نمادی از زن راه‌یافته به اجتماع است که در پی گریز از وضعیت نابسامان اقتصادی به‌ناچار پیوسته به مردان متوسل می‌شود. به‌گفتهٔ خود «هما»، او برای رهایی از خشونت شوهر نخستش و دست‌یابی به خانه‌ای آرام، عاشقی دروغین می‌سازد تا بدین‌وسیله از چنگال او نجات یابد. اما پس از رهایی از ستم شوهر، به‌خاطر فقر و تنگ‌دستی، به‌ناچار به مرد دیگری (سیدمیران) متوسل می‌شود. این توسل پی‌درپی هما به مردان از آشفتگی روحی او و فقدان درک درست از توانایی‌های خویش و البته نبود امکانات رفاهی و اشتغال برای زن در جامعه حکایت دارد. بنابراین، ترسیم دقیق مراحل خمیرکردن و نان‌پختن به‌شیوه‌ای که گویی کارگردان قصد آموزش آن را دارد، نمی‌تواند بی‌دلیل باشد. با دیدن آردی که به‌دقت با آب ترکیب می‌شود و با دست‌های مردانه‌ای ورز داده می‌شود تا به خمیر تبدیل شود، سپس خمیر به‌دست مرد به اشکال مختلف درمی‌آید و در نهایت به نان تبدیل می‌شود؛ سپس نام کارگردان روی نان نقش می‌بندد، این پرسش در ذهن تداعی می‌شود که چه رابطه‌ای میان خمیر و سرنوشت زن وجود دارد؟ آیا خمیری که در دست مرد ورز داده می‌شود، استعاره‌ای از وجود زن نیست که گفتمان غالب مردانه به‌راحتی او را به هر شکلی که خواسته درآورده است؟ با این نگرش، تصاویر آغازین معانی استعاری می‌یابند و قطب‌های دوگانهٔ زن و مرد، فرادست و فرودست، فرهنگ و طبیعت، فعال و منفعل بار دیگر در ذهن قوت می‌گیرند که با

مهارت ویژه‌ای به تصویر کشیده شده‌اند. خمیر می‌تواند استعاره‌ای از وجود زن باشد که مرد، به‌مثابهٔ عنصری فعال، از خوی انعطاف‌پذیر و سازشگر او، سوءاستفاده کرده و نقش‌هایی کلیشه‌ای و دل‌خواه خویش را به زن تحمیل کرده است تا او را از مرکز قدرت دور نگاه دارد. در مقابل، زن نیز نقش‌های برساخته را پذیرفته و همواره در نقش‌های مختلف با سکون و انفعال درگیر بوده است. شخصیت سلطه‌پذیر آهو منفعل‌بودن زن را آشکارتر می‌کند. شخصی محافظه‌کار، رام و مطیع شوهر که هنجارهای تجویزشدهٔ نظام پدرسالار را پذیرفته است و برای جلب توجه شوهرش هرگونه خفت و خواری را تحمل می‌کند. در نظام گفتمان روایی، محافظه‌کار به کسی گفته می‌شود که «به‌جای شرکت در کنش و تولید رخداد، کنش‌های شکل‌گرفته در تاریخ را تفسیر می‌کند و براساس تفسیرها بیشتر نظاره‌گر است تا کنشگر» (احسانی، ۱۳۹۹: ۸). «آهو»، همسر سیدمیران، با فاصله‌گرفتن از کنش و خطرپذیری، راه مماشات در پیش گرفته و با نظام تاریخی مردمحور همسو می‌شود و درون آن حرکت می‌کند. شدت سرسپردگی آهو به شوهرش زمانی آشکار می‌شود که او از میران سؤال می‌کند: «چه‌کار کنم تا چشم دیدن مرا داشته باشی؟» میران پاسخ می‌دهد: «برو بمیر!» و آهو در پاسخ می‌گوید دلم می‌خواهد، اما بچه‌هایم ویلان می‌شوند (ملاپور، ۱۳۴۷: ۰۵۹:۲۸).[۱] جالب توجه اینکه، سیدمیران پس از ازدواج با هما از آهو می‌خواهد هما را نیز مثل خودش تربیت کند، اما هما شخصیتی خطرپذیر دارد و در تقابل با آهو قرار می‌گیرد. اقدام او می‌تواند نمونه‌ای از مقاومت گفتمانی باشد؛ مقاومتی که طی آن هما موفق می‌شود سیدمیران را با خویش همراه کند و تا آنجا پیش رود که با قراردادن سیدمیران در فضای تنش‌آلود، اقتدار و اعتبار تثبیت‌شدهٔ او را به چالش بکشد و نفی کند.

گنجاندن تصویری از ایزدبانوی آب، که نماد حیات‌بخشی و زایندگی طبیعت است، یادآور دوره‌ای است که در آن زن عنصری فعال و تأثیرگذار در جامعه به‌شمار می‌رفته و جایگاهی معنوی و برتر از مرد داشته است. در مقابل، عنوان‌بندی اصلی با نمایش مرد به‌مثابهٔ عنصری فعال و فرادست، گفتمان مردسالار را به‌یاد می‌آورد که با روابط غیریت‌سازانه در قالب زنجیره‌های هم‌ارزی مرد را دال اصلی و عنصر خودی قرار می‌دهد و او را با مفاهیم قدرت، فرادست، فعال، آزاد، مستقل و اصل هم‌ارز می‌داند و در مقابل زن را دیگری معرفی و با مفاهیم ضعیف، فرودست، منفعل، وابسته و فرع هم‌ارز می‌کند و با برجسته‌سازی قطب مثبت، یعنی مرد، و تفاوت آن با

زن، رقیب یا دیگری را از میدان طرد و در خود حل می‌کند. آمیختن مکان فیلم با اسطوره و موسیقی کلاسیک ایرانی، که تنش و جدال را تداعی می‌کند، در مقابل جامعه‌ای که زن عنصری در حاشیه و محذوف است، دست‌آویزی برای نمایش تقابل ارزش‌های گذشته با گفتمان مردانهٔ کنونی است که حاصل گسست از سنت‌های پیشین و فراموشی رابطهٔ برابری یا تقارن میان زن و مرد است که به کارگردان مجال می‌دهد با آمیختن اسطوره و یادکرد گفتمان مادرتباری و زن‌سالاری در مقابل روزگار کنونی، وارونگی ارزش‌های کهن و تنزل موقعیت زن از فراز به فرود و گذار او را از مرکز و مقام خدایی به حاشیه و مظلومیت و محرومیت‌های اجتماعی او را در جامعهٔ مدرن به‌تصویر بکشد و با یادآوری تمدن گذشته، که حاصل عدالت اجتماعی و برابری حقوق زن و مرد بود، اقتدار گفتمان مردسالار را به چالش بکشد.

صحنهٔ نخست فیلم «شوهر آهوخانم»، که هم‌کارکرد پیش‌گویهٔ رمان و جزئی از متن اصلی است، نیز از نانوایی و تصویر مردی آغاز می‌شود که مرد نانوا را این‌گونه خطاب می‌کند: «شمایی که پشت ترازویی، مگر قرار نبود اعضای صنف...» (ملاپور، ۱۳۴۷: ۰۱:۵۰).[۲]

بعد متوجه می‌شویم کسی که پشت ترازو قرار دارد، سیدمیران شوهر آهوخانم است. حضور میران پشت ترازو، که نماد عدالت و تعادل است، نیز حاکی از حضور مقتدرانه و منزلت اجتماعی او است که در نخستین گفت‌وگو این جایگاه به چالش کشیده می‌شود. در این صحنه، یکی از همکاران سیدمیران از تأخیر نشست مهم صنف نانواها گلایه دارد. گفت‌وگوی این مرد و میران آشکار می‌کند که سیدمیران این نشست را به‌بهانهٔ ماه رمضان و در واقع به‌دلیل قهرکردن ترازودار نانوایی‌اش به‌تأخیر انداخته و عده‌ای از همکارانش را سرگردان کرده است. نخستین جمله‌ای که در صحنهٔ آغازین فیلم بر زبان میران جاری می‌شود نشانهٔ

عهدشکنی، منفعت‌طلبی و استفادهٔ ابزاری او از دین در راستای اهداف شخصی است که سرنخی به دست مخاطب می‌دهد تا رفتار میران را با خانواده و همسرش نیز پیش‌بینی کند.

۳. ۳. برجسته‌سازی و به‌حاشیه‌رانی

گفتمان‌ها همواره به‌واسطهٔ دیگری هویت می‌یابند. در منازعات گفتمانی، هر گفتمان برای دست‌یابی به هویت می‌کوشد با افشای نقاط ضعف گفتمان رقیب، آن را به‌حاشیه براند و بدین‌شیوه نقاط قوت خود را برجسته کند و با دست‌یافتن به تعریفی از خود، دوام یابد. بنابراین «برای بررسی ساختار نظام معنایی یک گفتمان باید آن را در مقابل ساختار نظام معنایی رقیبش قرار داد و نقاط درگیری و تفاوت‌های معنایی را پیدا کرد» (سلطانی، ۱۳۸۳: ۱۶۱). در عنوان رمان *شوهر آهوخانم*، که نخستین و مهم‌ترین بخش آن است، نشانه‌هایی از جدال دو گفتمان سنت و تجدد مشهود است که هریک می‌کوشد دیگری را نفی و از میدان طرد کند.

عنوان رمان *شوهر آهوخانم* با برجسته‌کردن رابطهٔ زن و مرد زمینهٔ ورود به متنی را مهیا می‌کند که حول روابط خانواده به‌مثابهٔ مهم‌ترین نظام اجتماعی می‌گردد؛ بنابراین، دال مرکزی روابط خانوادگی و به‌طورخاص رابطهٔ زناشویی است. نشانه‌های موجود در عنوان تقابل‌های دوگانه‌ای را تداعی می‌کنند «که یکی از آنها بیانگر حضور است و دیگری بیانگر غیاب» (برتنس، ۱۳۹۷: ۷۸). با نگاه نخست به عنوان درمی‌یابیم که شخصیت کانونی رویدادهای داستان «همسر» شخصی به نام آهوخانم است. مبتدا قراردادن لفظ شوهر شیوه‌ای برای برجسته‌کردن نقش مرد و تأکید بر ارزش همسر است که نگرش گفتمان سنتی را به مرد آشکار می‌کند. نکتهٔ درخور توجه این است که تعین داستانی شخصیت مرد، بیش و پیش از آنکه دال بر هویت فردی او باشد، نشان‌دهندهٔ موقعیت (نقش) اجتماعی او است. به‌دیگرسخن، شخصیت داستان، پیش از آنکه انسان باشد، همسر است. می‌بینیم که نویسنده در همین آغاز با برجسته‌کردن قطب‌های دوگانهٔ زن و مرد، فردیت و اجتماع در عنوان، افزون‌براینکه محتوای داستانی پرتنش و جنجالی‌ای را به‌نمایش می‌گذارد، پرسش‌هایی در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند تا او برای یافتن پاسخ وارد جهان متن شود.

نخستین پرسشی که در ذهن نقش می‌بندد این است که چرا نام خود همسر آهوخانم برای داستان انتخاب نشده و به‌جای آن لفظ شوهر به‌کار گرفته شده است؟ حال، در توضیح

می‌توان گفت دال شوهر نشان می‌دهد که نقش سیدمیران وابسته به رابطهٔ خانوادگی او است و شوهربودگی سیدمیران (نقش اجتماعی) بر سیدمیران‌بودن (هویت فردی) مقدم است و جایگزین آن می‌شود. به‌یاد می‌آوریم که نشانه در متن یک هویت ذاتی دارد (دال: واژه، تصویر، رنگ، صدا و...) و یک ارزش و اعتبار (مدلول)؛ یعنی نقش نشانه در بافت؛ مثلاً سیدمیران در درجهٔ نخست یک انسان یا یک مرد است، اما در بافت خانواده شوهر و در جامعه نانواست. ازاین‌رو، گزینش نقش خانوادگی به‌جای نام فرد و برجسته‌کردن نقش اجتماعی یا خانوادگی سیدمیران در عنوان نشان‌دهندهٔ اهمیت رابطهٔ همسری و تأکید بر عنصر غایب، یعنی هویت فردی و انسانی او، است؛ یعنی قبل از انسان‌بودن شوهر است. این اجتماع است که با تعیین هنجارها نقش و رفتار انسان‌ها را تعیین می‌کند و گروهی را برتر و گروه دیگر را فروتر معرفی می‌کند. تقابل فردیت و اجتماع در عنوان یادآور نزاع گفتمان سنت و مدرنیته است. ورود فرهنگ غرب به محل‌هایی که ارزش‌های پذیرفته‌شدهٔ ثابت داشتند سبب شد نقش‌های اجتماعی و ساختار منظم و تثبیت‌شدهٔ خانوادهٔ سنتی فروبپاشد و به حاشیه رانده شود. ازاین‌رو، نبود نام سیدمیران (امیران، پادشاهان) در عنوان، که بر هویت فردی او دلالت دارد، می‌تواند بر کاهش اقتدار مرد در خانوادهٔ سنتی در رویارویی با مدرنیته دلالت داشته باشد، نامی که از سروری و اقتدار موروثی و ذاتی حکایت دارد، در تعامل اجتماعی دگرگون می‌شود و جایگاه تثبیت‌شدهٔ خود را از دست می‌دهد.

نکتهٔ دیگری که در عنوان به‌چشم می‌خورد انتخاب نام آهو برای شخصیت داستان است که رمز طبیعت محض است و جهان داستان را با طبیعت پیوند می‌زند. به‌زعم بوم‌فمینیست‌ها، طبیعت ماهیتی زنانه دارد. این پیوند که با ویژگی‌های مشترک زایایی و پرورش زن و طبیعت مرتبط است، به دورهٔ مادرسالاری و زراعت‌پیشگی انسان برمی‌گردد که با تغییر نگرش و سلطهٔ فرهنگ پدرسالار، زن و طبیعت به‌یکسان آسیب دیدند. به‌زعم کارول، راه رهایی از این نوع جهان‌بینی، شناخت زن و طبیعت است (کارول، ۲۰۲۲: ۱). حال که با همین رویکرد به نام زن داستان نگاه می‌کنیم، گزینش نام معنادارتر می‌شود. گویی ازیک‌سو انتخاب نام آهو برای زن داستان (نامی مشترک بین انسان و حیوان) تمهیدی برای ترسیم ستمدیدگی و معصومیت بیشتر او در مقابل هما و نیز تأکیدی بر پیوند زن و طبیعت است که جامعهٔ سنتی مردسالار به هردوی آنها به چشم ابزار می‌نگرد و آنها را مطیع خویش کرده است؛ چراکه آهو

در فرهنگ ایران ازسویی به‌خاطر چشمان زیبا، اندام ظریف و آسیب‌پذیری در مقابل دیگر حیوانات، چون شیر و ببر و...، نماد زنانگی و زیبایی است و ازدیگرسو ویژگی چابکی و گریزپایی، آن را با پهلوانان دم‌خور کرده است؛ به‌گونه‌ای که در *شاهنامهٔ* فردوسی نقش درفش برخی از پهلوانان، مانند فرهاد، آهو است. به‌طورکلی، گریزپایی و درعین‌حال زیبایی و مظلومیت این حیوان جنبهٔ زنانه دارد. سیدمیران خود آهو را «مثل یک برّه مطیع و به‌همان‌اندازه سلیم‌النفس و سازگار» (افغانی، ۱۳۹۹: ۱۵۹) می‌داند. این جمله که به رام‌بودن آهو مانند یک برّه اشاره دارد، تصویری از به‌یغمارفتن هویت فردی زن و پیوند او با طبیعت و سلطهٔ گفتمان مردسالار را بر آن دو ارائه می‌کند. ازدیگرسو، داشتن نام، که بر هویت فردی دلالت دارد، می‌تواند تأکیدی بر نقش فعال زن در جامعهٔ مدرن و به‌مبارزه‌طلبیدن گفتمان سنتی باشد که در آن مردان مالک همه‌چیزند. درحقیقت، غیریت یا به‌حاشیه‌راندن هویت فردی مرد و برجسته‌سازی فردیت زن، که در عنوان شاهد آن هستیم، از اصول شکل‌گیری گفتمان مدرنیته به‌شمار می‌رود. غیریت‌سازی در گفتمان «عبارت است از درگیری بر سر هویت‌بخشی و تخصیص معنا به دال‌های شناور و طرد هویت‌ها و معناهای تخصیص‌داده‌شده توسط سایر گفتمان‌ها و نفی گفتمان‌های دیگر» (قجری و نظری، ۱۳۹۲: ۱۳۵). براین‌اساس، ذکرنکردن نام مرد در عنوان را می‌توان تلاشی برای غیریت‌سازی و تضعیف گفتمان سنت در نظر گرفت؛ چراکه در فرهنگ سنتی ایران، همواره زن را به نام شوهرش می‌شناسند. گویا در این داستان، عنوان از زاویهٔ دید جامعه‌ای (مدرن) گزینش شده است که آهوخانم عنصر اصلی است و معرفی شوهر با نام او، شیوه‌ای برای برجسته‌کردن گفتمان مدرنیته است. در واقع، مخاطب با دیدن عنوان بین انتخاب مرکز و حاشیه دچار تردید می‌شود. چندمعنایی‌بودن عنوان را می‌توان تمهیدی برای به‌چالش‌کشیدن و نفی نظام سنتی جنسیتی (که همواره مرد مرکز آن است و زن را با نام او معرفی می‌کنند) دانست که برای همه‌چیز هویتی ازپیش‌تعیین‌شده قائل بود. اما، در دنیای مدرن، دیگر «سوژه فقط به یک شکل و صرفاً یک گفتمان در یک موقعیت واحد قرار نمی‌گیرد، بلکه گفتمان‌های مختلف موقعیت‌های متفاوتی به آن نسبت می‌دهند» (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۷: ۸۰). در اینجا هم، همان‌طور که مشاهده شد، هویت سیدمیران ازپیش‌تعیین‌شده نیست، بلکه در ارتباط با خانواده و همسرش معنا می‌یابد. در گفتمان مدرنیته، جایگاه و هویت ازپیش‌تعیین‌شدهٔ مرد نفی می‌شود و هویت جدیدش براساس موقعیت‌های

مختلفی که گفتمان‌ها به او نسبت می‌دهند شکل می‌گیرد. به‌دیگرسخن، ما به‌نوعی با بازتعریف روابط و گذر از دورهٔ اقتدار مرد به دورهٔ هویت‌یافتن زن مواجهیم.

نمونهٔ دیگر از نزاع گفتمان سنت و مدرنیته، بیتی از حافظ در آغاز رمان است که نقشی روشنگرانه دارد. نویسنده با استفاده از بیت «پیرانه سرم عشق جوانی به سر افتاد/ وان راز که در دل بنهفتم به در افتاد/ از راه نظر مرغ دلم گشت هواگیر/ ای دیده نگه کن که به دام که درافتاد» به‌عنوان سرلوحه، از زبان سیدمیران به‌طورخلاصه کل محتوای رمان را بازگو می‌کند و مخاطب را برای آگاهی از جزئیات و چندوچون این عشق به خواندن داستان ترغیب می‌کند. این بیت به نقش جامعهٔ سنتی در تحمیل کلیشه‌های رفتاری و تعریف رفتار خاص برای همهٔ انسان‌ها در پیری و جوانی و غیاب فردیت سیدمیران اشاره دارد. بنابراین، عاشق‌شدن میران در میان‌سالی، که طبق تعریف گفتمان سنتی باید همسو با افراد هم‌سال خود رفتار عاقلانه داشته باشد، کنشی ضد عرف و اجتماع به‌شمار می‌رود.

۳. ٤. دال مرکزی

در هر گفتمان یک دال برتر یا هستهٔ محوری وجود دارد که سایر دال‌ها بر گرد آن جمع و مفصل‌بندی می‌شوند و از این طریق معنا شکل می‌گیرد. با توجه به عنوان رمان *شوهر آهوخانم* درمی‌یابیم که هستهٔ محوری داستان روابط خانوادگی و به‌طورخاص رابطهٔ زناشویی است که با برجسته‌کردن رابطهٔ زن و مرد در عنوان زمینهٔ ورود به متنی مهیا می‌شود که حول روابط خانواده به‌مثابهٔ مهم‌ترین نظام اجتماعی می‌گردد. نکتهٔ درخورتوجه مبتدا قرارگرفتن لفظ شوهر در عنوان است که در همین آغاز نقش اجتماعی مرد را در سنت برجسته می‌کند. گفتمان سنتی برای مرد اعتبار و اقتداری بی‌چون‌وچرا قائل است و زن را موجودی وابسته می‌داند و او را تنها در سایهٔ مرد معنا می‌کند. اغلب آستانه‌های رمان و فیلم مرد را دال برتر معرفی می‌کنند و دال‌های مثبت را حول او مفصل‌بندی می‌کنند که گفتمان رقیب در پی برهم‌زدن و به‌چالش‌کشیدن این محوریت است.

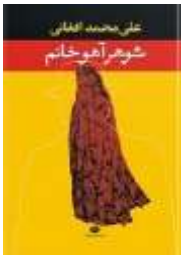
۳. ۵. دال شناور

دال‌های موجود روی جلد رمان *شوهر آهوخانم* به‌ویژه رنگ‌ها معنای ثابت و تثبیت‌شده‌ای ندارند، بلکه دال‌های شناوری هستند که دو گفتمان سنت و مدرنیته برای معنادادن به آنها ازطریق مفصل‌بندی با یکدیگر در جدال‌اند. ازیک‌سو، گفتمان سنتی نشانه‌ها را به خدمت

می‌گیرد تا با منفی نشان‌دادن مدرنیته، به‌مثابهٔ هجوم الگوهای فکری و فرهنگی‌ای که جامعه را به ابتذال و فساد کشانده‌اند، گفتمان رقیب را به‌حاشیه براند. ازدیگرسو، گفتمان مدرنیته می‌کوشد دال‌های مهم را با خود همسو کند و با تثبیت معنای آنها، چیرگی گفتمان سنتی را بر جان و روح افراد به چالش بکشد. با توجه به رویدادهای داستان، می‌توان گفت شخصیت اصلی آهوخانم است، اما در عنوان با برجسته‌شدن شوهر در همین آغاز زن به حاشیه رانده شده و مرد در مرکز قرار گرفته، که یادآور تقابل اصل دربرابر فرع یا مرکز و حاشیه است و هستهٔ مرکزی دیگر تقابل‌های موجود در آستانهٔ رمان به‌شمار می‌رود. در گفتمان سنتی، مرد همواره فردی مستقل و مقتدر است و زن در پیوند با او معنا می‌شود. چنین گفتمانی نمی‌پذیرد که زن عنصری فعال و محوری معرفی شود. دیگری‌بودن زن و نابرابری حقوق اجتماعی زن و مرد از اساسی‌ترین مسائلی است که فمینیست‌ها به‌ویژه سیمون دوبووار فرانسوی به آن پرداخته‌اند. دوبووار در کتاب *جنس دوم* می‌گوید زنان در مفهوم زیست‌شناختی خود «دیگری» نیستند. درواقع، مفهوم دیگری، فرودست و وابسته به اصل یا مردبودن مقوله‌ای اساسی از فکر بشری و مجموعهٔ تمدن است (دوبووار، ۱۳۸۰: ۲۰) که ساختارهای گفتمان مردسالار بر انسان تحمیل کرده است. ازاین‌رو، قرارگرفتن نام آهو در حصار واژهٔ شوهر و خانم، به‌گونه‌ای که گویا با او زاده شده‌اند، حاکی از حضور محوری مرد و نیز به‌منظور برجسته‌کردن رابطهٔ دوگانگی جنسیتی کهن، مشخصاً در غرب ایران دههٔ چهل است که در آن مرد همواره اصل است و در مرکز قرار دارد و زن به‌عنوان جنس دوم معرفی می‌شود و در حاشیه قرار می‌گیرد. در چنین جامعه‌ای، هویت زن همواره وابسته به پدر، شوهر و فرزند مذکر است. این‌گونه برجسته‌کردن دوگانگی نظام طبیعی و فرهنگ در گفتمان مردسالار است که میل به دانستن چگونگی این رابطه، انگیزهٔ مخاطب را برای ورود به جهان متن تقویت می‌کند. گزینش واژهٔ عام شوهر نیز دامنهٔ تداعی را گسترده‌تر می‌کند؛ به‌گونه‌ای که می‌توان رفتار میران، شوهر آهو، را به دیگر مردان نیز تعمیم داد. مردانی که زن را ملک شخصی خویش می‌دانند، اما از تأهل تنها نامی را بر دوش می‌کشند و حضور زنان دیگر را در قلب و روح خود، حقی طبیعی، قانونی و شرعی می‌دانند. این نکته را نیز نباید از نظر دور داشت که برجسته‌سازی لفظ شوهر و نه همسر، به همین نقش اجتماعی هم تعین جنسیتی خاصی بخشیده است.

دومین تصویر روی جلد کتاب نیز اصل و فرع یا مرکزی و درحاشیه‌بودن را تداعی می‌کند. برای آشکارشدن دلالت‌های تصویر جلد شمارهٔ ۲ لازم است تصویر روی جلد چاپ پیشین این اثر نیز دیده و تحلیل شود.

۱



۲

در طرح جلد شمارهٔ ۲، تصویر زنی است که با شتاب در زمینه‌ای سرخ‌رنگ گام برمی‌دارد. می‌دانیم که رنگ سرخ با خطر و ممنوعیت همراه است. زمان آغاز رویدادهای داستان سال ۱۳۱۳ و یادآور اقدامات رضاخان برای مدرن‌کردن ایران است. از مهم‌ترین این اقدامات، اجرای سیاست کشف حجاب اجباری بود که اساساً با ساختار خانوادهٔ سنتی در تعارض بود؛ حال، دلالت تصویر و پاگذاشتن زن چادری بر زمینه‌ای سرخ‌رنگ برای ما آشکار می‌گردد. درواقع، رنگ سرخ زمینه حاکی از اعلام خطر و ممنوعیت ورود زن به اجتماع و قلمرو مردانه است که برای جامعهٔ سنتی خطرناک به‌شمار می‌رود. تقسیم فضا به بیرونی و اندرونی در تصویر با «تقابل دوتایی درون/ بیرون و تقابل دوتایی زن/ مرد متناظر است؛ به‌این‌معنی که درون با زنانگی و بیرون با مردانگی نشان‌دار می‌شود و برهم‌زدن این تناظر به فاجعه می‌انجامد» (سجودی، ۱۳۹۱: ۸۶)؛ ازاین‌رو، گفتمان سنتی طغیانگری و خروج زنان متمایل به مدرنیته را از فضای درونی و ورود آنها را به بیرون و قلمرو مردانه باعث برهم‌زدن نظم جهان آنان و قرارگرفتن زنان در مقابل یکدیگر می‌داند. اقدامی که زن سنتی را بیش‌ازپیش محدود و در خانه محبوس می‌کند و محدودهٔ امن زیستگاه او را نیز، که با در آبی‌رنگ کوچکی مشخص شده است، به محل نزاع تبدیل می‌کند.

در دومین تصویر روی جلد، شاهد حضور نشانه‌های بیشتری هستیم که برای آگاهی از پیوند آنها با یکدیگر به بررسی دقیق آن می‌پردازیم. در مرکز این جلد، تصویر مردی

درشت‌اندام را می‌بینیم که در قاب آن تصویر زنی چادری درونی‌سازی شده است. ترسیم تصویر زن چادری درون کالبد یا قالب مردی با پوشش رسمی که کلاهی بر سر دارد (طبقهٔ برتر اجتماعی) و بخش گسترده‌ای از جلد را دربرگرفته است، می‌تواند تأکیدی بر ساختار طبقاتی جامعه و سلطهٔ گفتمان مردسالار باشد که حتی قالب و شکل پوشش زن باید در ذهن و درون او شکل بگیرد. رنگ زمینهٔ یکسان بیرون و درون کالبد حاکی از تفکر مردانهٔ پنهان پشت قالب است که زمینهٔ اجتماعی و فرهنگی این نگرش را آشکار می‌کند. گویا جنسیت تنها برساختهٔ آموزه‌های فرهنگی و اجتماعی است که تفکر سلطه‌جویانهٔ مردسالار به‌خاطر حس برتری‌جویی و حفظ موقعیت، مرد را اصل و زن را جزئی از دارایی‌های او معرفی می‌کند و همانند مأموری سرکوبگر کنترل رفتار و افکار زنان را برعهده می‌گیرد تا با تعیین نقش‌هایی منفعل و برجسته‌کردن باورهای کلیشه‌ای و ایجاد تمایز، زن را از جامعه و مرکز قدرت براند و به موجودی فرمان‌بردار تبدیل کند. به‌دیگرسخن، ترسیم کالبد مرد به‌صورت هاله‌ای که رنگ درون و برون آن یکسان است، از محوشدن مرد در زمینهٔ اجتماعی حکایت دارد و ریشهٔ تاریخی گفتمان مردسالار را تداعی می‌کند که برساخت فرهنگ و سنت است؛ گفتمانی که مرد نیز در آن در وضعیت انفعالی قرار دارد. مردی که به‌ظاهر در اعمال قدرت نقش دارد، درواقع خود دربرابر شبکهٔ اجتماعی به سوژه تبدیل شده است و تحت کنترل، سلطه و انقیاد گفتمان سنتی قرار دارد که او را تولید کرده است. به‌باور فوکو، این شکلی خاص از قدرت است که بر زندگی افراد اعمال می‌شود، آنها را طبقه‌بندی و با فردیت خاصشان مشخص می‌کند و بر آنها قانونی تحمیل می‌کند که باید بپذیرند و دیگران نیز باید این قانون را در آنها بازشناسند (فوکو، ۱۳۸۹: ۴۱۴).

تصویر زن ساکن درون کالبد مرد نیز انفعال، مطیع‌بودن، وابستگی و جایگاه پایین‌دست زن را به‌یاد می‌آورد. گویا وعدهٔ آزادی و استقلال و دست‌یابی به جایگاه حقیقی و برابر با مرد، که زن دههٔ ۴۰ را به تکاپو واداشت، دست‌آویزی برای مطیع و منقادکردن او بیش‌ازپیش بوده است. تصویر زن درونی‌شده، که با توجه به دیگر دال‌ها می‌تواند به زن دوم داستان یعنی هما اشاره داشته باشد، صدای معارضی است که در مواجهه با گفتمان غالب سنتی، به‌دلیل نداشتن تطابق و تفاهم با گفتمان غالب سنتی به‌حاشیه رانده و خاموش می‌شود؛ چراکه گفتمان غالب به‌صورت آشکار بر افراد تحمیل نمی‌شود، بلکه بیشتر جنبهٔ عاطفی دارد و با آموزه‌های خود به‌صورت

پنهان در افکار و رفتار افراد رسوخ و اعمال آنها را کنترل می‌کند، به‌گونه‌ای‌که افراد آزادانه نقشی را که گفتمان سلطه برای آنها در نظر گرفته است می‌پذیرند و در راستای خواسته‌های صاحبان قدرت عمل می‌کنند. توسل پی‌درپی هما به مردان، در جایگاه صاحبان قدرت و سرمایه، نشان می‌دهد که او گفتمان سلطه را پذیرفته است. افزون‌برآن، این تصویر یکی از اصول بوم‌فمینیست‌ها را تداعی می‌کند که اگر قرار است وضعیت اسفبار زنان بهبود یابد، آنها نخست باید به شناخت کاملی از خود به‌مثابهٔ انسانی مستقل دست یابند؛ سپس، بکوشند نگرش مردانهٔ حاکم بر جامعهٔ سنتی را به زنان و جهان خاص آنها تغییر دهند. طبیعی است در جامعه‌ای که زن وابستگی هویت و نقش حاشیه‌ای خویش را پذیرفته باشد و هیچ تلاشی برای تغییر وضعیت موجود نکند، بلکه با سلطه‌پذیری به گفتمان مردسالار یاری برساند، هیچ جدالی صورت نخواهد گرفت و تفکری زاده نخواهد شد؛ درنتیجه، حرکت جامعه به‌سوی واپس است.

حال، اگر ترکیب رنگ‌های گرم زرد، قرمز و رنگ‌های سردی همچون سیاه و سفید روی جلد را دال‌هایی در نظر بگیریم که گفتمان سنتی با معنادارکردن آنها می‌کوشد گفتمان رقیب را به‌حاشیه براند، تعارض‌های گفتمانی دیگری در رابطه با زندگی زن و مرد آشکار می‌شود. رنگی که در این طرح جلد برجسته است رنگ زرد است. این رنگ که در پایین‌ترین سطح قرار دارد، بیشترین فضا را به خود اختصاص داده و جایگزین رنگ قرمز در چاپ پیشین شده است که از دلالت تاریخی اثر می‌کاهد و بر مفاهیم انسانی‌ـاخلاقی تأکید می‌کند. رنگ زرد در اینجا، البته با توجه به تصویر زنی که روح و قلب مرد داستان را تسخیر کرده است و نیز عنوان رمان، دالی است که می‌تواند مضمون محوری خیانت سیدمیران به همسرش را آشکارتر کند و به برجسته‌شدن آن کمک کند؛ چراکه به‌گفتهٔ کوپر، زرد تیره را مظهر بی‌وفایی، خیانت و عهدشکنی می‌دانند (کوپر، ۱۳۷۹: ۱۷۰). افزون‌برآن، در گفتمان سنتی خانواده و عشق مقدس شمرده می‌شده است و گسسته‌شدن پیوند ازدواج را، همسنگ گسیخته‌شدن بیعت مقدس عشق الهی می‌دانستند و «در خانهٔ خائنان را زرد می‌کردند تا توجه عابران جلب شود» (شوالیه و گربران، ۳/۱۳۸۲: ۴۵۲). در اسلام نیز رنگ زرد نشانهٔ خیانت و اغفال است (همان، ۴۵۳). بنابراین، نفوذ و گسترهٔ رنگ زرد، که حاکی از منشأ اجتماعی آن است، نمایی کلی از درون‌مایه را ترسیم و بر رابطهٔ زن و مرد تأکید می‌کند. ترکیب رنگ زرد و قرمز روی جلد نیز چراغ راهنمایی و رانندگی را (که از دستگاه‌های نمادین شناخته‌شده است) به‌یاد

می‌آورد که با هشدار و اعلام خطر در پیوند است. گویا رنگ زرد که همه‌جا را فراگرفته است، نشان از جامعه‌ای بیمار است که با ارائهٔ الگوی دروغینی از مدرنیته و ایجاد آگاهی کاذب انحراف اخلاقی را تبلیغ می‌کند. رنگ قرمز پس‌زمینهٔ عنوان نیز می‌تواند هشداری باشد که تعهد میران به همسرش و تقدس تک‌همسری را یادآور می‌شود. ازدیگرسو، این رنگ می‌تواند متوجه تصویر زن (هما) باشد که به او هشدار می‌دهد و او را به حفظ حریم و ترک اغواگری فرامی‌خواند. رنگ سفید عنوان نیز که در تقابل با رنگ سرخ است، می‌تواند بر مفاهیم متعددی دلالت داشته باشد. این رنگ، که در فرهنگ ایران همواره رنگی مثبت و گویای مفاهیمی چون نیک‌بختی، صلح، تقوا و پاک‌دامنی بوده است، می‌تواند بر شخصیت معصوم، آرام و بی‌پناه آهو دلالت داشته باشد که با آگاهی از خیانت همسر، به عهدش با او وفادار می‌ماند و بر گناهش چشم می‌پوشد. علاوه‌براین، به‌زعم شوالیه، ارزش‌گذاری مثبت سفید، با پدیده‌های مذهبی پیوند دارد و خصیصهٔ کسی است که دوباره برمی‌خیزد و دوباره زاده می‌شود (شوالیه و گربران، ۳/۱۳۸۲: ۵۹۴). ازاین‌رو، به‌کارگیری این رنگ را می‌توان نوعی پیش‌گویه از تحول شخصیت آهو نیز دانست؛ چراکه این شخصیت، که به‌قول سیدمیران همواره مثل برّه مطیع بوده است و هما با ورود به زندگی او به‌راحتی همسرش را تصاحب می‌کند، در پایان رمان به شخصی جسور و مقتدر تبدیل می‌شود و دربرابر سیدمیران می‌ایستد و کولی‌وار او را از دست رقیب می‌رباید و به زندگی برمی‌گرداند. تشبیه آهو به برّه اشاره‌ای به تنزل آزادی او نیز دارد که با پذیرش نقش دیگری به‌مثابهٔ امری مسلم و فرمان‌برداری بی‌چون‌وچرا، از حقوق طبیعی‌اش چشم پوشیده و با وجود حقیقی خود بیگانه شده است. درمجموع، رنگ‌ها در دومین تصویر معانی سیال دارند که هر گفتمان می‌کوشد با بهره‌گیری از این نشانه‌ها نقاط ضعف گفتمان رقیب را فاش و از این طریق او را نفی و طرد کند. این نشانه‌ها بر مفاهیم جدیدی در رابطه با مرد و زن تأکید می‌کنند و زمینهٔ تاریخی اثر رنگ باخته است.

پیش‌گویه یا بخش آغازین داستان *شوهر آهوخانم* نیز حاکی از جدال گفتمان سنت و مدرنیته است. این بخش، که کارکردی چون براعت استهلال و حسن مطلع در آثار کهن دارد، عناصر آستانه‌ای را به متن اصلی متصل می‌کند و در دریافت معنا نقش کلیدی دارد. افغانی در پیش‌گویه می‌کوشد با برجسته‌کردن بخشی از داستان به‌شیوه‌ای جذاب ذهن مخاطب را برای ورود به متن اصلی آماده کند؛ «به‌شکلی که هم موجب تعلیق شود و هم نخستین

نشانه‌ها از پیرنگی که متعاقباً تکوین می‌یابد را به‌صورتی فشرده به‌دست دهد» (پاینده، ۱۳۹۸: ۱۰). او رمان را با وصف دقیق یکی از روزهای زمستان سال ۱۳۱۳ آغاز می‌کند.

> بعدازظهر یکی از روزهای زمستان سال ۱۳۱۳ بود. آفتاب گرم و دل‌چسبی که تمام پیش‌ازظهر بر شهر زیبای کرمانشاه نور افشانده بود و با سماجتی هرچه افزون‌تر می‌کوشید تا آخرین اثر برف شب پیش را از میان بردارد. آسمان صاف و درخشان بود. کبوترهایی که در چوب‌بست شیروانی‌های خیابان لانه کرده بودند در میان مه بی‌رنگی که از زیر پا و دور و بر آنها برمی‌خاست با لذت و مستی پرغروری به جنب‌وجوش آمده بودند؛ گویا غریزه به آنها خبر داده بود که روزهای برف و باران سپری شده و موسم شادی و سرمستی فرا رسیده است (افغانی، ۱۳۹۹: ۱).

نویسنده با وصف طبیعت و ارائهٔ تصاویری به‌ظاهر دوگانه از آن (زمستان و بهار، مرگ و زندگی، برف و آفتاب) به‌شیوه‌ای نمادین فضای کلی حاکم بر زندگی زن و مرد داستان را به مخاطب منتقل می‌کند. شروع داستان در بعدازظهر فصلی سرد، و واژگان زمستان، برف و شب فضایی منجمد، خفقان‌زده و رخوت‌آور را تداعی می‌کنند که ازیک‌سو اشاره‌ای تلویحی به فضای فکری سیدمیران و احساس نفرت او از همسرش است؛ و درمقابل، آفتاب گرم و سمج بر شور زندگی و عشق دلالت دارد و استعاره‌ای از وجود آهو است که با عشق، ایثار، شکیبایی و سماجت موفق می‌شود از روزگار رنج، خواری و رخوت گذر کند و نفرت میران را به عشق تبدیل کند. ازدیگرسو، نویسنده در بند نخست با ذکر دقیق تاریخ (۱۳۱۳) و اشارهٔ صریح به مکان رویدادهای داستان، به‌نوعی تعین زمانی و مکانی خاصی به داستان بخشیده است تا جهانی آشنا برای مخاطب پی‌ریزی کند و او را آمادهٔ شنیدن داستانی واقعی کند؛ چراکه به‌زعم ژوو، حضور زمان و مکان حقیقی در جمله‌های نخستین رمان، افزون‌بر اطلاع‌رسانی، تلاشی برای آشکارکردن ماهیت رئالیستی داستان است. درواقع، ارجاع به مکانی حقیقی به خواننده گوشزد می‌کند که او قادر است حقیقت برون‌متنی را درون متن بازیابد (ژوو، ۱۳۹۴: ۱۶-۲۲). حال، با توجه به زمینهٔ تاریخی داستان، به بررسی دلالت‌های برون‌متنی نخستین جمله‌های آن می‌پردازیم. می‌دانیم که در این دوره به‌دلیل اقدامات رضاخان برای یکسان‌سازی و مدرن‌کردن ایران، رعب و وحشت بر سراسر جامعه حاکم بود. او پس از سفرش به ترکیه در خرداد ۱۳۱۳، تصمیم گرفت طرح کشف حجاب اجباری را عملی کند که برای خانوادهٔ سنتی ایرانی تکانه‌ای عظیم و فاجعه‌ای دردناک به‌شمار می‌رفت.

بنابراین، بیان دقیق تاریخ و ارائهٔ تصویری از زمستان، برف و سرما، این رویداد و پیامد آن را در روابط زن و مرد نیز به‌یاد می‌آورد. در این دوره، زن متمایل به مدرنیته با وعدهٔ دروغین و شوق دست‌یابی به آزادی و حقوقش به اجتماع پا گذاشته است و در کشاکش بازیافتن هویت فردی «می‌خواهد از پیله‌ای که جامعه و سنت‌ها بر دورش تنیده‌اند درآید، اما به علل متعدد گمراه می‌شود» (میرعابدینی، ۱۳۸۰: ۳۹۵) و به‌دلیل فقدان درک صحیح از حضور و نقش خود و با توسل به تجدد ظاهری و با ورود به منطقهٔ ممنوعه، تهدیدی مبنی بر فروپاشی زندگی خانوادگی زنانی به‌شمار می‌آید که آهو تنها یک نمونه از آنها است. افزون‌برآن، با آگاهی از اینکه داستان روایت هفت‌سال زندگی خفت‌بار آهو است و زمان برگشت آرامش به زندگی او هم‌زمان با پایان حکومت رضاشاه است، لایهٔ دیگری از معنی پیش‌گویه بر ما آشکار می‌شود. درواقع، با درنظرگرفتن زمان رویدادهای داستان، جنب‌وجوش کبوتران با لذت و مستی پیش‌گویه‌ای است که سپری‌شدن روزگار رنج و فرارسیدن موسم شادی را در جامه‌ای نمادین نوید می‌دهد؛ چراکه کبوتر بر مفاهیمی چون روح حیات، معصومیت، نجابت، آزادی و صلح دلالت دارد. ازطرفی، کبوتر را شاه‌بانوان آسمان مقدس و مظهر جنس مؤنث و مادری دانسته‌اند (کوپر، ۱۳۷۹: ۲۸۷-۲۸۸). بنابراین، عیش کبوتران و نیز آفتابی که می‌کوشد برف را ذوب کند، در معنایی عام‌تر، استعاره‌ای از سنت یا زن سنتی است که با شکیبایی و مقاومت، درنهایت، پس از تحمل رنج و خواری، بر حکومت دیکتاتوری پیروز می‌شود و چون فصلی نو زندگی جدیدی را از سر می‌گیرد. درواقع، نویسنده با ارائهٔ تصویری از قانون طبیعت، پایان حکومت رضاخان را به‌صورت نمادین و البته طبیعی تصویر می‌کند. همان‌گونه که پس از فصلی بی‌نهایت سرد بهاری در پیش است، حکومتی که ستم و بیداد در آن به اوج رسد نیز در معرض نابودی است و پس از آن حکومتی دیگر و زندگی تازه‌ای فرا می‌رسد.

٤. نتیجه‌گیری

حال، در پاسخ به پرسش‌های تحقیق، می‌توان گفت آستانه‌های رمان و فیلم سینمایی «شوهر آهوخانم» زنجیره‌ای از دال‌های زبانی و تصویری را آشکار می‌کنند که گفتمان غالب سنتی را به‌مبارزه می‌طلبد؛ گفتمانی که می‌کوشد، با فاش‌کردن نقاط ضعف گفتمان شبه‌مدرن، رقیب را نفی و طرد کند. گاه نیز گفتمان مدرنیته سر برمی‌آورد و سعی در نفی‌کردن گفتمان

مقابل دارد. هسته یا دال مرکزی تقابل‌های موجود در دو رسانه روابط زن و مرد است که با بهره‌گیری از امکانات ادبی و سینمایی، چون واژه، تصویر و موسیقی به‌نمایش گذاشته شده است و به‌مثابهٔ کلیدی در فهم معانی دیریاب و نهفته در لایه‌های ژرف اثر عمل می‌کند. نشانه‌های موجود، گفتمان برساختهٔ مردسالار را برملا می‌کنند که همواره مرد را دال مرکزی می‌داند و ازطریق زنجیره‌های هم‌ارزی، مرد را با دال‌های مرکز، فرادست، فعال، مستقل و آزاد هم‌ارز می‌داند و در مقابل زن را با مفاهیم حاشیه، فرودست، منفعل، وابسته و محدود معرفی می‌کند و با بهره‌گیری از منطق تفاوت میان زن و مرد، رقیب را نفی و طرد می‌کند.

آنچه از بررسی آستانه‌های دو اثر برمی‌آید، بازتاب به‌چالش‌کشیدن ایدئولوژی محوری حاکم بر جامعه، یعنی رابطهٔ دوگانگی جنسیتی، به‌ویژه در فیلم است. رابطه‌ای که در آن مرد همواره اصل است و در مرکز قدرت قرار دارد و زن جنس دوم معرفی می‌شود و به‌حاشیه رانده می‌شود. درحقیقت، اسطوره‌سازی و آمیختن مکان فیلم با میراث فرهنگی، با گنجاندن تصویری از ایزدبانوی آب درمقابل ایزد میترا، دست‌آویزی برای ایجاد فضای آرمانی و نمایش تقارن زن و مرد در گذشته و تقابل آنها در زمان حال است که به کارگردان مجال می‌دهد با یادکرد روزگار مادرتباری در مقابل وضعیت کنونی، تنزل موقعیت زن را از مرکز و مقام خدایی به حاشیه ترسیم کند و اقتدارگرایی جامعهٔ مردسالار را به پرسش بکشد که بنای خویش را بر خوارداشت زن استوار کرده است. شیوهٔ دیگری که در آستانه‌ها مشهود است، برجسته‌سازی و به‌حاشیه‌رانی است که هر گفتمان می‌کوشد با معنابخشی به دال‌های شناور و ایجاد دو قطب مثبت و منفی، گفتمان رقیب را به‌حاشیه براند. نکتهٔ درخور توجه دیگر، حذف جنبه‌های تاریخی‌ـسیاسی رمان در فیلم و تأکید بیشتر آن بر مسئلهٔ زن است. در پیش‌گویهٔ رمان، به زمان و مکان داستان به‌صورت دقیق اشاره می‌شود، اما فیلم با حذف زمان و نمایش مکان به‌شیوه‌ای نمادین دامنهٔ تداعی را گسترده‌تر می‌کند. درمجموع، می‌توان گفت دال‌های موجود در آستانه‌های رمان و فیلم، که به‌شیوه‌های متعدد بازتاب یافته است، مکمل یکدیگرند. دال‌هایی که گاه مخاطب را به برون و گاه به درون داستان ارجاع می‌دهند و به نقش بلاواسط گفتمان مردسالار در به‌وجودآمدن وضعیت کنونی اشاره دارند.

پی‌نوشت

۱. این جمله‌ها برگرفته از گفت‌وگوی سیدمیران و آهو خانم در دقیقهٔ ۵۹ و ثانیهٔ ۲۸ فیلم «شوهر آهوخانم» است.

۲. نقل قول مستقیم از گفت‌وگوی سیدمیران و همکار او در دقیقهٔ ۱ و ۵۰ ثانیه در فیلم «شوهر آهوخانم» است.

منابع

احسانی، زهرا و همکاران (۱۳۹۹) «تحلیل نظام روایی محافظه‌کاری و خطرپذیری: نظریهٔ گفتمان خیزابی؛ مطالعهٔ موردی: روایت همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها اثر رضا قاسمی». *روایت‌شناسی*. سال چهارم. شمارهٔ ۷: ۱-۳۲.

افغانی، علی‌محمد (۱۳۹۹) *شوهر آهو خانم*. چاپ سی‌وسوم. تهران: نگاه.

برتنس، هانس (۱۳۹۷) *مبانی نظریهٔ ادبی*. چاپ پنجم. ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: ماهی.

پاینده، حسین (۱۳۸۸) *داستان کوتاه در ایران* (داستان‌های مدرن). جلد دوم. تهران: نیلوفر.

پاینده، حسین (۱۳۹۸) *گشودن رمان* (رمان ایران در پرتو نظریه و نقد ادبی). چاپ چهارم. تهران: مروارید.

حیاتی، زهرا و همکاران (۱۳۹۸) «تحلیل زمان روایی در دو گفتمان ادبی و سینمایی: مورد مطالعهٔ داستان و فیلم اقتباسی شوهر آهوخانم». *ادبیات و پژوهش‌های میان‌رشته‌ای. پژوهشگاه علوم انسانی و فرهنگی*. سال اول. شمارهٔ ۱: ۹۹-۱۳۴.

دوبووار، سیمون (۱۳۸۰) *جنس دوم*. ترجمهٔ قاسم صنعوی. جلد اول. چاپ دوم. تهران: توس.

رضی، هاشم (۱۳۸۱) *تاریخ رازآمیز آیین میترایی در شرق و غرب* (پژوهشی در آیین میترایی از آغاز تا عصر حاضر). تهران: بهجت.

ژوو، ونسان (۱۳۹۴) *بوطیقای رمان*. ترجمهٔ نصرت حجازی. تهران: علمی و فرهنگی.

ساسانی، فرهاد (۱۳۹۱) *نشانه‌شناسی مکان* (مجموعه مقالات هم‌اندیشی نشانه‌شناسی). تهران: سخن.

ستاری، جلال (۱۳۹۰) *سیمای زن در فرهنگ ایران*. چاپ ششم. تهران: مرکز.

سجودی، فرزان (۱۳۹۱) «مکان، جنسیت و بازنمایی سینمایی». در: *نشانه‌شناسی مکان* (مجموعه مقالات هم‌اندیشی نشانه‌شناسی). به‌کوشش فرهاد ساسانی. تهران: سخن.

سعیدی‌پور، فرشته (۱۳۷۶) *گرافیک در عنوان‌بندی فیلم*. تهران: سروش.

سلطانی، علی‌اصغر (۱۳۸۳) «تحلیل گفتمان بهمثابهٔ نظریه و روش». *علوم سیاسی*. شمارهٔ ۲۸: ۱۵۳-۱۸۰.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۸) «از نشانه‌شناسی ساختگرا تا نشانه-معناشناسی گفتمانی». *نقد ادبی*. شمارهٔ ۸: ۳۳-۵۱.

شوالیه، ژان و آلن گربران (۱۳۸۲) *فرهنگ نمادها* (اساطیر، ایماء و اشاره، اشکال و قوالب، چهره‌ها، رنگ‌ها، اعداد). جلد سوم. ترجمهٔ سودابه فضایلی. تهران: جیحون.

صفری، جهانگیر و همکاران (۱۳۹۶) «مدرنیته و ساختار سنتی خانوادهٔ ایرانی با تکیه بر رمان شوهرآهوخانم». *زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی*. شمارهٔ ۸۲: ۲۱۷-۲۴۰.

فوکو، میشل (۱۳۸۹) *تئاتر فلسفه:* گزیده‌ای از درس‌گفتارها، کوتاه‌نوشت‌ها، گفت‌وگوها و... . ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده. تهران: نی.

قجری، حسینعلی، و جواد نظری (۱۳۹۲) *کاربرد تحلیل گفتمان در تحقیقات اجتماعی*. تهران: جامعه‌شناسان.

کسرایی، محمدسالار، و علی پوزش شیرازی (۱۳۸۷) «نظریهٔ گفتمان لاکلاو و موفه ابزاری کارآمد در فهم و تبیین پدیده‌های سیاسی». *سیاست*. دورهٔ سی‌ونهم. شمارهٔ ۳: ۳۳۹-۳۶۰.

کوپر، جی. سی (۱۳۷۹) *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*. ترجمهٔ ملیحه کرباسیان. تهران: فرشاد.

کوچکی، زهرا (۱۳۸۹) «بررسی سیمای زن در رمان "شوهر آهو خانم"». *اندیشه‌های ادبی*. دورهٔ دوم. شمارهٔ ۶: ۱۰۹-۸۵۰.

کهدویی، کاظم و مرضیه شیروانی (۱۳۸۸) «شخصیت‌پردازی قهرمانان زن در رمان‌های شوهرآهوخانم و سووشون». *نامهٔ پارسی*. شمارهٔ ۴۸-۴۹: ۷۱-۸۶.

گویری، سوزان (۱۳۷۹) *آناهیتا در اسطوره‌های ایرانی*. چاپ سوم. تهران: جمال‌الحق.

مظفری، سولماز، و فرهاد کاکه‌رش (۱۳۹۲) «بررسی تکامل شخصیت در رمان شوهرآهوخانم با تکیه بر کهن‌الگوهای بیداری قهرمان درون». *پژوهشنامهٔ ادبیات داستانی*. دورهٔ دوم. شمارهٔ ۵: ۱۲۳-۱۴۵.

مقدمی، محمدتقی (۱۳۹۰) «نظریهٔ تحلیل گفتمان لاکلاو و موف و نقد آن». *معرفت فرهنگی اجتماعی*. سال دوم. شمارهٔ ۲: ۹۱-۱۲۴.

ملاپور، داوود (۱۳۴۷) *شوهر آهو خانم*. تهران [فیلم]

میرعابدینی، حسن (۱۳۸۰) *صدسال داستان‌نویسی ایران*. جلد اول و دوم. چاپ دوم. تهران: چشمه.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۷) «باختین، گفتگومندی و چندصدایی؛ مطالعهٔ پیشابینامتنیت باختینی». *پژوهشنامهٔ علوم انسانی*. شمارهٔ ۵۷: ۳۹۷-۴۱۴.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۲) *طلاق‌بستان* (مجموعه مقالات نقدهای ادبی‌ـهنری). تهران: سخن.

یورگنسن، ماریان، و لوئیز فیلیپس (۱۳۹۷) *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*. ترجمهٔ هادی جلیلی. تهران: نی.

Carol J. Adams (2022) *Ecofeminism, Feminist Intersections with Other Animals and the Earth*. (editor), Lori Gruen. 2th Edition. Bloomsbury Academic USA.

Genette, Gerard (1997) *Paratexts: thresholds of interpretation*. Translated by Jane E. Lewin. Cambridge University Press.

References in Persian

Afqani, Ali Mohammad (2020) *Ahu khanom's husband*. 33rd edition. Tehran: Negah. [In Persian].

Beauvoir, Simone de (2001) *La deuxiems sexe*. translated by Qasim Sanawi. 2nd edition. Tehran: Tous. [In Persian].

Bertens, Johannes Willem (2018) *Literary Theory*: the basics. 5th Edition. translated by Mohammad Reza Abolghasemi. Tehran: Mahi. [In Persian].

Chevalier, Jean and Gheerbrant, Alain (2003) *Dictionnaire des symboles*: *mythes, reves, coutumes*… translated by Soudabeh Fazaili. Tehran: Jeihoun. [In Persian].

Cooper, Jean C (2000) *an Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*. translated by Maliheh Karbasian. Tehran: Farshad. [In Persian].

Ehsani, Zahra et al (2020) "A Narrative Analysis of Conservatism and Risk-taking: A Wave Discourse Theory on Nocturnal Harmony from the Wood Orchestra by Reza Ghasemi". *Narrative Studies*. Year 4, Number 7. Pp: 1-32. [In Persian].

Foucault, Michel (2010) *Theater of philosophy*: a selection of lectures, short essays, conversations and... translated by Nikou Sarkhosh and Afshin Jahandideh. Tehran: Ney. [In Persian].

Gaviri, Susan (2000) *Anahita in the Ancient Iranian Mythology*. 3rd edition. Tehran: Jamal Al-Haq. [In Persian].

Hayati, Zahra et al (2019) "Analyzing narrative time in literary and cinematic discourses The studied case: adapted film "Shohar-e Ahoo Khanom" and its fictional source". *Literary Interdisciplinary Research*. Volume 1, Issue 1, Pp: 99-134. [In Persian].

Jorgensen, Marianne and Louise Phillips (2018) *Discourse analysis as theory and method*. translated by Hadi Jalili. Tehran: Ney. [In Persian].

Jouve, Vincent (2015) *Le poetique du roman*. translated by Nosrat Hejazi. Tehran: Elmi-Farhangi. [In Persian].

Kahdouyi, Kazem and Marzieh Shirvani (2009) "The characterization of female protagonists in the novels "Husband of Aho Khanum" and "Suvoshon"". *Name-y Parsi*. No 48-49. Pp: 71-86. [In Persian].

Kasraei, Mohammad Salar and Ali Pouzesh Shirazi (2008) "Discourse theory of Lanlau and Mouffe: Elaborate efficient tool in understanding the politica phenomenons". *Politics*. Course 39. Number 3. Pp: 339-360. [In Persian].

Koochaki, Zahra (2010) "A Study of the Visage of Woman in the Novel " "*Ahu's Husband*"". Volume 2. *Literary Thoughts*. Issue 6. Pp: 85 -109. [In Persian].

Mir Abedini, Hassan (2001) *One hundred years of story writing in Iran*. Volumes 1 and 2. 2nd edition. Tehran: Cheshmeh. [In Persian].

Moghaddami, Mohammad Taghi (2011) "Theory of discourse analysis of Lacla and Mouffe's and its Criticism". *Ma'rifat-e Farhangi Ejtemaii*. 2nd year, Number 2. Pp: 91-124. [In Persian].

Mozaffari, Solmaz and Farhad Kakerash (2013) "Evolution of character in "Shohar-e Ahoo khanom" Due to Archetypes Awakening the Internal Hero". *Research on Fictional Literature*. Volume 2, Issue 5. Pp: 123-145. [In Persian].

Mowlapur, Davoud (1995) *madam ahou's husband*. Tehran. [Movie]

Namvar Motlagh, Bahman (2008) "Bakhtin, Dialogism and polyphony: the study of Bakhtin's Intertextuality". *Journal of humanities*. Number 57. Pp: 397-414. [In Persian].

Namvar Motlagh, Bahman (2013) *Taq Bostan*. Tehran: Sokhan.

Payandeh, Hossein (2009) *the Short Story in Iran* (Modern Stories). Volume II. Tehran: Niloufar. [In Persian].

Payandeh, Hossein (2010) *Opening the Novel* (Critical Reading of Contemporary Iranian Novels). 4th edition. Tehran: Morvarid. [In Persian].

Qajari, Hossein Ali and Javad Nazari (2013) *the Use of Discourse Analysis in Social Research*. Tehran: Jameshenasan. [In Persian].

Razi, Hashem (2002) *Recherches sur le Cult public et des Mysteres*. Tehran: Behjat. [In Persian].

Saffari Jahangir et al (2017) "Modernity and the Traditional Structure of Iranian Families Based on the Novel: "Shohar-e Ahoo Khanom". *Persian Language and Literature*. No 25, Pp: 217-240. [In Persian].

Sa'idi Pour, Fereshteh (1997) *Graphics in Insertion of the Film Titles*. Tehran: Soroush. [In Persian].

Sattari, Jalal (2011) *the Visage of Women in Iranian Culture*. 6th edition. Tehran: Markaz. [In Persian].

Shairi, Hamid Reza (2009) "Passing from a predetermined relationship of signifier and signified to a processional discursive meaning". *Literary Criticism*. Pp: 33-51. [In Persian].

Sojoudi, Farzan (2012) "Place, Gender and Cinematic Representation". *Semiotics of place*. by Farhad Sasani. Tehran: Sokhan. [In Persian].

Soltani, Ali Asghar (2004) "Discourse analysis as a theory and method". *Political Science*. No. 28. Pp: 153-180. [In Persian].