پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، سال یازدهم
شمارهٔ ۳ (پی‌درپی ۴۱) پاییز ۱۳۹۹، صص ۱۰۰– ۷۵

شگردهای مدرنیستی در رمان نیمهٔ غایب اثر حسین سناپور

سیما پورمرادی[۱] رضا صادقی شهپر[۲]

چکیده

نویسندگان مدرنیست با زیر سؤال بردن نگاه سنّتی به جهان و انسان، به ابداع شیوه‌های جدیدی دست زدند و تغییرات اساسی در فرم و محتوای رمان به وجود آوردند. آن‌ها توانستند از طریق رمان، دنیای ذهنی انسان مدرن را نشان دهند. در این مقاله، رمان نیمهٔ غایب اثر حسین سناپور به روش توصیفی– تحلیلی از منظر مدرنیسم نقد و بررسی شده است و نتایج، گویای آن است که سناپور با بهره‌گیری هوشمندانه و هدفمند از شگردهای مدرنیستی همچون ذهن‌گرایی و روایت به شیوهٔ تک‌گویی درونی، شخصیت‌پردازی مدرن، پی‌رنگ نامتعارف و درهم‌ریختگی زمان، درآمیختن رؤیا و واقعیت، نمادپردازی و توجّه به اسطوره‌ها، شعرگونگی، تغییر زاویهٔ دید و تعدّد راوی رمانی مدرن آفریده است که به سبب آشنایی‌زدایی در همهٔ ابعاد داستان تبدیل به اثری شاخص در ادبیات داستانی کشور شده است.

کلیدواژه‌ها: رمان، حسین سناپور، نیمهٔ غایب، نقد، مدرنیسم

[۱] دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران. *spm9531@gmail. com*
[۲] دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران. (نویسنده مسؤول)
تاریخ وصول:۱۳۹۸/۱۱/۲۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۴/۱۱

مقدّمه

از آغاز دوران مدرن در قرن شانزدهم میلادی و تکامل آن طی قرن نوزدهم، تحوّلات سیاسی، اجتماعی، فکری و فرهنگی عظیمی به وقوع پیوست که موجب تغییر در نگرش انسان به هستی شد *(باربیه، ۱۳۸۳: ۹۱)* و در قرن بیستم سبب پدید آمدن نظریه‌های گوناگونی در عرصه‌های مختلف گردید و این‌گونه جهان وارد عصر مدرنیسم شد. *(فکوهی، ۱۳۸۱: ۳۰۷)* اصطلاح «مدرن» که از ریشه لاتینی *modo* مشتق شده است به معنای «امروزی» در تمایز از ادوار قبل معنا می‌دهد *(کهون، ۱۳۸۷: ۱۱)* مدرنیسم عنوان دوره‌ای است در تاریخ ادبیات؛ هنر و تفکّر غربی که به لحاظ ظهور ویژگی‌های نوینی در عرصهٔ موضوع، شکل، مفاهیم و سبک از دوره‌های قبل متمایز است. نخستین طلیعه‌های ظهور مدرنیسم در فرانسه از دههٔ پایانی قرن نوزدهم آشکار شد و تا دههٔ ۱۹۴۰ میلادی ادامه یافت. بیشتر منتقدان ادبی بر این عقیده‌اند که مدرنیسم عبارت است از گسستن اساسی و عمدی از تمام مبانی هنری و فرهنگی گذشتهٔ غرب؛ آغازگران عمدهٔ مدرنیسم متفکّرانی هستند که تمام بنیادها و شالودهٔ باورهای قدیمی و سنّتی غرب مانند دین، اخلاق و شناخت انسان از خود را به چالش کشیدند. مشهورترین این متفکّران، نیچه، کارل مارکس، زیگموند فروید و جیمز فریزر بوده‌اند. در عرصهٔ ادبیات، پیدایش آثاری چون اولیس /جیمز جویس، سرزمین سترون / تی. اس. الیوت و اتاق یعقوب / ویرجینیا ولف، نقطهٔ آغاز حقیقی مدرنیسم محسوب می‌شوند. آنچه موجب این شکستگی یک‌باره شد تأثیری بود که جنگ جهانی اوّل بر اندیشهٔ انسان غربی نهاد. تجربه‌هایی که این نویسندگان در آثار خود از بی‌نظمی، آشفتگی، قانون‌گریزی و تکه‌تکه‌گویی عرضه می‌کنند در واقع بازتاب بی‌نظمی و اغتشاشی بود که در عرصهٔ اجتماعی و فرهنگی غرب پس از جنگ جهانی اوّل به وجود آمد *(داد، ۱۳۷۸: ۴۳۱-۴۳۰)*

پیشرفت فناوری و برداشتی تازه از مفهوم واقعیّت در نزد مدرنیست‌ها، منجر به طرد واقع‌نمایی در آثار مدرن شد. نویسندگان مدرن به آفرینش آثاری پرداخته‌اند که بخش اعظم مضامین آن‌ها بر مبنای یافته‌های زیگموند فروید استوار است و به کندوکاو در لایه‌های پنهان ذهن می‌پردازد. اثر هنری مدرن در واقع ناآشناترین چیزهاست. این آشنایی‌زدایی، آرامش خوانندهٔ آشنا با رمزگان هنر و ادبیات کلاسیک را به هم می‌ریزد و

این امر سبب محفلی شدن ادبیات مدرن می‌شود و شکاف عمیقی میان آثار مدرن و عامه‌پسند ایجاد می‌کند. حاصل این امر، انزوای هنرمند مدرن است؛ همچنین وجود ابهام معنایی در آثار مدرن و اعتقاد مدرنیست‌ها به عدم ثبات واقعیت، اهمیت رویکرد آنان به درک و بیان ساز و کار ذهن انسان را نشان می‌دهد *(هاجری، ۱۳۸۱: ۱۵۰-۱۴۵)* پیشینهٔ چنین مؤلّفه‌هایی در آثار نویسندگان ایرانی به آغاز دههٔ چهل «همزمان با خستگی روشنفکران و ترس آنان از سیاست.» *(تسلیمی، ۱۳۸۳: ۲۱۷)* باز می‌گردد؛ در پی آشنایی نویسندگان ایرانی با آثار غربی و ترجمهٔ آن‌ها، شیوه‌های مدرن نویسندگی در آثار کسانی چون سیمین دانشور، هوشنگ گلشیری، تقی مدرسی، بهرام صادقی و صادق چوبک نمود می‌یابد. نویسندگانی که با گریز از شیوه‌های سنّتی نگارش و با نگرش تازه‌ای به داستان توانستند عرصه‌های تازه‌ای از ذهنیات و موقعیّت‌های انسانی پدید آورند *(میرعابدینی، ۱۳۸۰، ج ۲: ۶۶۲)* آشنایی با نظریهٔ فروید دربارهٔ ذهن و تأکیدی که وی بر ناخودآگاهی داشت، نویسندگان داستان‌های مدرن را به عرضهٔ روایتی از ساحت تاریک ذهن وا داشت که بر همین اساس، پی‌رنگی را در آثار مدرن شکل داد که با آن‌چه طبق نظر ارسطو در فنّ شعر شکل گرفت، متمایز است و علاوه بر درهم‌ریختگی زمانی و فقدان توالی در بازگویی حوادث، از بخش پایانی پی‌رنگ سنّتی یعنی گره‌گشایی قطعی نیز نشانی در آن نیست. در واقع، آمیختگی خیال و واقعیّت در آثار متأخّر این دست از داستان‌نویسان، به گونه‌ای است که بازگویی پی‌رنگ داستانی را دشوار می‌سازد *(کالر، ۱۳۸۵: ۱۲۰)*

به‌طور کلّی خصایص فرمی و محتوایی رمان مدرنیستی عبارت‌اند از:

ویژگی‌های فرمی: ۱-پیچیدگی زبان از طریق روایت به شیوهٔ جریان سیّال ذهن، تک‌گویی درونی و تداعی ذهن ۲-به‌هم‌ریختگی جریان خطّی زمان ۳-بی‌مکانی و عدم وجود پی‌رنگ منسجم ۴-گسیختگی در روایت ۵-تغییر زاویهٔ دید و تعدّد راوی و چندصدایی ۶ -انتخاب اسم‌های غیرمتعارف یا شخصیّت‌های بی‌نام ۷-درهم‌آمیختگی رؤیا و واقعیّت ۸-حرکت به‌سوی شعرگونگی ۹-پایان گشوده و مبهم

ویژگی‌های محتوایی: ۱-رویارویی با مدرنیته و پیامدهای زندگی شهری ۲-نمادپردازی و توجّه به اسطوره‌ها ۳-نگاه معرفت‌شناختی ۴-شخصیت‌پردازی پیچیده و ضدّ

قهرمان ۵-بحران واقع‌نمایی و عدم قطعیت ۶-تنهایی و انزوا، روان‌پریشی ۷-آشنایی‌زدایی (پاینده، ۱۳۹۱، ج ۲: ۳۳-۲۲)

حسین سناپور

حسین سناپور در سال ۱۳۳۹ در کرج به دنیا آمد. درس خواندهٔ رشتهٔ منابع طبیعی است اما از همان ابتدا به نوشتن و روزنامه‌نگاری روی آورد. او نوشتن را با شرکت در کلاس‌های هوشنگ گلشیری آغاز کرد. اولین رمانش نیمهٔ غایب را در سال ۱۳۷۸ منتشر کرد. این رمان برای او جوایز مختلفی را به ارمغان آورد و در مدت یک سال شش بار تجدید چاپ شد. ویران می‌آیی، با گارد باز، سمت تاریک کلمات، دود، خاکستر و آتش از دیگر آثار داستانی او هستند.

بیان مسأله

سناپور یکی از تأثیرگذارترین نویسندگان ایرانی در حوزهٔ مدرنسیم است که توانسته است مهم‌ترین شگردها و مؤلّفه‌های مدرنیسم را در آثار خود انعکاس دهد. ما در این مقاله بر آنیم تا به شیوهٔ نقد عملی، با توجّه به مشخّصه‌های مربوط به مکتب ادبی مدرنیسم، همهٔ مصداق‌های موجود در متن رمان نیمهٔ غایب را شناسایی و استخراج کنیم و به همراه دلالت‌های منطبق با مدرنیسم به‌صورت کیفی مورد نقد و بررسی قرار دهیم و در نهایت به پرسش‌های زیر پاسخ دهیم: ۱- آیا رمان نیمهٔ غایب، رمانی مدرن است؟ ۲- بازتاب ویژگی‌ها و مؤلّفه‌های مدرنیستی در فرم و محتوای رمان نیمهٔ غایب چگونه و به چه میزان است؟ ۳- چه تعداد از مؤلّفه‌های رمان مدرنیستی و با چه بسامدی در این اثر یافت می‌شود؟

پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ نقد و تحلیل مدرنیستی رمان نیمهٔ غایب، مقاله و پژوهش مستقلی یافت نشد. دو مقاله به نقد فمینیستی و جامعه‌شناختی این رمان پرداخته‌اند و از آنجا که جایگاه مقاله‌ای که به نقد مدرنیستی فرمی و محتوایی این اثر پرداخته باشد در میان مقالات اختصاص یافته به آن خالی است لذا نگارندگان به تدوین این مقاله همّت گماشتند. حسین هاجری (۱۳۸۱) در مقاله «نمود مدرنیسم در سال‌های ۷۸-۱۳۵۸» اشاراتی بسیار کوتاه به برخی

ویژگی‌های مدرنیستی رمان نیمهٔ غایب کرده است. همچنین ابراهیم تبار، رضایی و شعبان‌پور (۱۳۹۱) در مقالهٔ «بررسی عناصر داستانی در رمان نیمه غایب حسین سناپور» آن را از منظر عناصر داستان بررسی کرده‌اند.

بحث و بررسی

خلاصهٔ رمان نیمهٔ غایب

نیمهٔ غایب زندگی شهری جامعهٔ ایران را در دههٔ شصت به تصویر می‌کشد. در فصل اوّل با فرهاد آشنا می‌شویم؛ او دانشجوی اخراجی معماری است که خانوادهٔ خود را ترک کرده و تنها زندگی می‌کند. او در یک خانوادهٔ مذهبی و سنّتی بزرگ شده و پدرش از کسبهٔ بازاری و بانفوذ است که در ابتدای روایت داستان (۱۳ اردیبهشت ۶۹) در بستر بیماری است و همین مسأله سبب می‌شود که زندگی فرهاد دوباره به خانواده گره بخورد. پدر با دیدن دوبارهٔ فرهاد از او می‌خواهد که به دانشگاه بازگردد و با هرکس که دوست دارد ازدواج کند. اشارهٔ پدر به روابط گذشتهٔ فرهاد با دختری به نام سیندخت است که ازنظر پدر، همسر مناسبی برای او نبوده است. فرهاد تصمیم می‌گیرد دوباره سیندخت را پیدا کند، اما تلاش او به ثمر نمی‌رسد زیرا سیندخت به آمریکا رفته و در آنجا با یکی از همکلاسی‌هایش قرار ازدواج گذاشته است. همچنین داستان فرح، دوست و دانشجوی هم‌خانهٔ سیندخت و روابط او با دانشجویی به نام بیژن، در فصل‌های بعدی کتاب روایت می‌شود. سیندخت، دختر رئیس بانکی به نام صدرالدینی است. صدرالدینی با ثریا که بیست سال از خودش جوان‌تر بوده ازدواج کرده است. ثریّا با پسر جوانی به آمریکا می‌رود و همسر و دختر دوساله‌اش سیندخت را ترک می‌کند. سیندخت و فرهاد سه ماه بعد از مرگ پدر سیندخت در دانشگاه با هم آشنا می‌شوند. فرهاد می‌خواهد سیندخت را به خانواده‌اش معرفی و با او ازدواج کند اما سیندخت قبول نمی‌کند زیرا تنها دغدغه‌اش پیدا کردن مادری است که حتی عکسی از او ندارد.

روایت حوادث روز ۲۳ آبان ۱۳۶۷ به سیندخت پرداخته است. در همین روز است که سیندخت تصمیم می‌گیرد به «فراسوی خوش‌نامی و بدنامی گام بگذارد.» سرانجام عزیمت سیندخت، او را به خانهٔ فیضیان می‌کشاند. با الهی، پدرخواندهٔ سیندخت، از خلال خاطرات فرح و سیندخت و فرهاد آشنا می‌شویم؛ اما در دو فصل پایانی کتاب، او را بیشتر

می‌شناسیم. بعد از فرار ثریا به آمریکا، الهی، به خواست صدرالدینی به دیدن او می‌رود و ادامهٔ این دیدارها، تبدیل به یک رابطهٔ عاشقانه می‌شود. او سرانجام مقدّمات دیدار ثریا و سیندخت را فراهم می‌سازد و آن دو در خانهٔ پدری سیندخت، موفّق به دیدار یکدیگر می‌شوند.

ویژگی‌ها و شگردهای مدرنیستی در رمان نیمهٔ غایب

کاوش در ذهن و دنیای درون شخصیت‌ها

در رمان نیمهٔ غایب، نویسنده می‌کوشد با آفتاب نوظهور مدرنیسم، سطوح یخ‌زدهٔ واقعیّت را ذوب کند و به اعماق تاریک و ناپیدای اقیانوس ذهن و افکار درونی شخصیت‌های داستان که هرکدام به گونه‌ای گرفتار روابط عاطفی شکست‌خورده، تنهایی و انزوا هستند، راه یابد و از آنجا نیز لایه‌های پنهان جامعه را پیش روی مخاطب برملا سازد. هنر سناپور آن است که با استفاده از ساختاری مدرن و شگردهایی چون تک‌گویی درونی و لحنی غنائی توصیفاتی از تعارض، کشمکش و تلاطم‌های عاطفی انسان‌ها را به نمایش می‌گذارد.

روایت داستان به شکل گسیخته، نامنسجم و تکه‌تکه در پی نمایش تصویری از انسان درونی است. رمان به دنبال واقعیت عینی و ظاهری که اغلب در روستاها و فقر و محرومیت و بی‌عدالتی یافت می‌شود، نیست بلکه واقعیت را در اعماق ذهن انسان‌هایی جست‌وجو می‌کند که در شهر و روابط بین فردی گرفتار نوعی روزمرّگی‌اند. استفادهٔ نویسنده از زاویهٔ دید اوّل شخص و دانای کل محدود صرفاً به‌منظور برجسته کردن باطن واقعیّتی چندپاره و متکثّر است که به حیات درونی فرد مربوط می‌شود. نویسنده با این زاویه دید توانسته است در جای‌جای روایت، ردّپایی از استنباط‌ها و خلقیات شخصی راوی باقی بگذارد و به سمت نسبی‌گرایی و سه بعد نمایی حرکت کند. در نیمهٔ غایب، راوی دانای کل به سیلان ذهن‌های شخصیت‌های اصلی داستان رو می‌کند و با کانونی سازی درونی و بیرونی به بیان احساسات و عقاید و توصیف زمان و مکان‌های مختلف داستان می‌پردازد. در رمان نیمهٔ غایب، خواننده مدام صدای غمگین و سرد و ماتم‌زدهٔ راوی را می‌شنود که تکه‌تکه‌هایی از افکار و دریافت‌های درهم و برهم خویش را، بدون ترتیب زمانی و مبهم بیان می‌کند و این همان جریان سیّال ذهن راوی است که از القای دو

درون‌مایهٔ مهمّ داستان یعنی تنهایی و بیگانگی خبر می‌دهد. در این داستان، انسان غالباً به‌صورت موجودی منزوی تصویر می‌شود که در جهان‌بینی خود با دیگران، شباهت و اشتراکات چندانی ندارد و بدین گونه خویشتن را حتّی با نزدیک‌ترین اشخاص در زندگی‌اش غریبه می‌داند. این احساس غریبی و بیگانگی به طرزی غنائی در توصیف مکان‌ها بازتاب یافته است:

«از کنار پارک نیاوران که پایین می‌روند ثریا یاد سنترال پارک نیویورک می‌افتد که به بزرگی تنهایی‌های آن دورانش بود. هفته‌ای چند روز بعدازظهرهایش را آن‌جا می‌گذراند تا دیرتر به آپارتمان نقلی‌اش برود که همیشه سایهٔ برجی روش افتاده بود. حتی با دوست‌هایش هم توی خانه قرار نمی‌گذاشت.» *(سناپور، ۱۳۹۶: ۲۶۶)*

گفتنی است در نیمهٔ غایب، ساختاری باز و منعطف که بازنمایی حالات روحی شخصیت‌ها را با امکان بیشتری سهولت می‌بخشد رنگ مدرنیستی به داستان می‌زند و به پیروی از همین گرایش مدرن، رمان بدون هیچ زمینه‌چینی شروع می‌شود و راوی وضعیت کنونی خود را بر اساس داستانی بدون پی‌رنگ زمان‌مند آغاز و رمان را دچار ابهام و پیچیدگی می‌کند و خواننده به این شکل مستقیماً به ذهن شخصیت اصلی وارد می‌شود، این بلاواسطگی روایی باعث می‌شود شخصیت همانند آینه‌ای شود که فروپاشی رابطه‌های انسانی و احساس استیصال و پوچی و درماندگی از آن منعکس می‌شود. یک نکته که سبب می‌شود در تأثیرگذاری فوق‌العادهٔ این رمان اندکی بیشتر تأمل کنیم آن است که سناپور، شخصیت‌های رمانش را با به‌کارگیری ماهرانهٔ تکنیک‌های مدرن به تجسّمی از یک حالت ذهنی تبدیل می‌کند و با کانونی کردن موضوعاتی معیّن در داستانش، سعی در برانگیختن احساسات خواننده دارد. برای مثال وقتی فرهاد خاطرهٔ رفتن سیندخت را در ذهن مرور می‌کند به یاد چشمان «مات و خیره» او می‌افتد. توجّه مکرر راوی به چشم دیگران ملازم است با اشارات مکرر او به چشم خودش. به قول دکتر پاینده در کتاب داستان کوتاه در ایران «چشم در ادبیات از دیرباز تجسّمی از احساسات مکتوم و پنجره‌ای به روح تلقّی شده است.» و در این داستان نیز دقّت کردن راوی به چشم و حالت نگاه دیگران، در واقع نوعی تلاش او برای راه بردن به درون ذهن و افکار آن‌ها محسوب می‌شود. راوی با نگاه کردن به چشم دیگران می‌تواند احساسات آن‌ها را دریابد:

«نگاه خیره و بی‌جانش هم فقط از سر شماتت و دل‌خوری نیست، نبود، ناامیدی مطلق بود.» *(همان: ۵۱)*

«چشم‌هام را از چشم‌هاش برنمی‌دارم، به انتظار دیدن آشنایی؛ اما هر وقت که لحظه‌ای نگاهش را به ام می‌دوزد، انگار توی مغزم را نگاه می‌کند و نه چشم‌هام را.» *(همان: ۲۴۶)*.

این‌ها همه گویای نوعی ارتباط روحی هستند و این دقیقاً همان کاری است که دیگران از انجام دادنش در مورد روای عاجزند.

تداعی آزاد ذهن

در این رمان، راوی، در بیان خاطرات و احساساتش دائماً در گذشته و حال نوسان می‌کند و از راه تداعی، اتّفاقات و حوادث رخ داده شده را در مکان‌ها و زمان‌های مختلف در هم می‌آمیزد. مثلاً فروپاشی عشق در زندگی فرهاد، به‌صورت روایتی گسیخته به خواننده ارائه می‌شود که این چند پارگی صوری دقیقاً با وضعیت روانی راوی (فرهاد) تناظر و هارمونی دارد.

در واقع یکی از تکنیک‌های مدرنیستی برجسته در این رمان، تکنیک تداعی است. برای مثال، وقتی فرهاد پس از مدت‌ها، فرح را می‌بیند تا در مورد سیندخت از او بپرسد ابتدا نگاهش می‌کند و چشم‌های او را در ذهن توصیف می‌کند و می‌گوید: خوشگل بود، با چشم‌های تلخ؛ که ناگهان واژهٔ «تلخ»، تلخی لحظه‌ای را که سیندخت برای همیشه او را ترک می‌کند در ذهن فرهاد تداعی می‌کند:

«آن چشم‌های پر از شیطنت و کنجکاو و بچگانه را نداشت. فقط این نبود، بیش‌تر از این‌ها عوض شده بود، خوشگل بود، با چشم‌های تلخ. تلخ، مثل لحظه‌ای که به جای خانه‌شان یک ساختمان چهار طبقه دیدم، مثل لحظه‌ای که سیندخت چشم‌های ماتش را برگرداند و همان‌طور که آرام و انگار ابدی از توی راه باریکهٔ سیمانی جلوی دانشکده دور می‌شد، گفت "تمام شد"...». *(سناپور، ۱۳۹۶: ۱۱۹)*

ساحت خواب‌گونه و عالم رؤیا

نکتهٔ دیگر، آن است که نیمهٔ غایب با یک رؤیا آغاز می‌شود و این موضوع علاوه بر اینکه صبغه‌ای مدرن به داستان می‌بخشد، توجّه خواننده را نیز به هم‌پیوندی عالم رؤیا با عالم بیداری جلب می‌کند؛ زیرا شخصیت‌ها در این رمان زمانه‌ای را سپری می‌کنند که پر از

تعارض و دردهای روحی است که آن‌ها را وادار به پناه بردن به عالم بی‌تنش رؤیا و خیال‌پردازی می‌کند. در نیمهٔ غایب، آنچه این رؤیا را ناگهان قطع می‌کند صدای نابهنگام و ناخوشایند تلفن است. صنعت تکرار واژگان در کلمه غورغور به زیبایی به صدا در آمدن پیاپی زنگ تلفن را به ذهن متبادر می‌کند که این تکنیک در صفحهٔ آغازین کتاب قابل مشاهده است.

رویارویی با مدرنیته و پیامدهای شهرنشینی

نکتهٔ دیگری که نویسنده بدان توجّه عمیقی دارد هارمونی شخصیت‌ها و تخصّص و تبحّر آن‌ها در رابطه با تحوّلات شهری و حرکت جامعه به سوی مدرنیته است. اکثر شخصیت‌های داستان نیمهٔ غایب بیش از مردم عادی به رنگ‌ها و نورها و تفاوت رنگ‌ها و طرز چینش و طراحی مکان‌ها اهمّیّت می‌دهند و با دیدگاهی خاص و جزئی‌نگر به توصیف دقیق فضای پیرامون خویش در ذهن می‌پردازند؛ زیرا همهٔ این شخصیت‌ها دانش‌آموختهٔ رشته‌های معماری، شهرسازی و راه و ساختمان هستند که دقیقاً با مدرنیته و ایجاد تحوّلات شهری رابطه‌ای مستقیم و تنگاتنگ دارد.

یکی دیگر از ویژگی‌های مدرنیستی رمان نیمهٔ غایب تقابل سنّت و مدرنیته در بازنمایی هوّیت شخصیت‌ها است که نویسنده در محتوای داستان به شکلی پررنگ بدان پرداخته است. در خانوادهٔ فرهاد، سنّت‌ها مبتنی بر پدرسالاری است و همهٔ تصمیمات توسط پدر و بر اساس ابعاد مذهب و اخلاق مداری سنتّی تعریف می‌شود. مادر فرهاد نیز «صورت باریک همیشه در قاب روسری» نماد زن سنتّی در داستان است. صدرالدینی پدر سیندخت نیز نمونهٔ بارزی از پشت میزنشین‌های سنتّی است.

بر خلاف مادر فرهاد و مادر فرح که نمادهایی از زن سنتّی و مطیع شوهر را بازنمایی می‌کنند، ثریا همسر صدرالدینی، مرزهای سنّت را می‌شکند و برای رسیدن به آرزوها و متجدد شدن، به ناچار برای رهایی از زندگی با مرد عیاشی که درکی از او و نیازها و علایقش ندارد، به آمریکا فرار می‌کند.

فرح و سیندخت نیز هر دو به دنبال بریدن از سنتّها و متجدد شدن هستند.

فرهاد اما از سویی از خانواده و سلطهٔ پدر و سنتّهای حاکم بر خانه فرار می‌کند و از سوی دیگر، نمی‌تواند هوّیت خود را مطابق با مقولهٔ تجدد سامان دهد. سرگردانی فرهاد که

از هر دو سوی سنّت و تجدد به‌طور هم‌زمان فراخوانده می‌شود او را در موقعیت‌هایی قرار می‌دهد که باعث تضاد و دوگانگی در رفتارهای او می‌شود و چون نمی‌تواند هوّیت خود را مطابق با مقوله تجدّد برسازد لذا در پایان به سوی خانواده و ارزش‌های سنّتی بازمی‌گردد. در این رمان با تبحّر خاصی سنّت و مظاهر آن در میان طبقات اجتماعی مختلف به شیوه‌ای یکسان بازنمایی شده است.

نویسنده تقابل سنّت و تجدد را گاهی در قالب اصطکاک رفتار بین فرهاد و پدرش انعکاس می‌دهد. آن‌جا که فرهاد در ذهن خود به پدر می‌گوید:

«این فشردن و دردی را که تو از توی پنجه‌هات سرازیر می‌کنی روی مچ من که مثل سنگ، حالا بی‌حس شده، من تا کی و کجا باید تحمّل کنم؟» *(سناپور، ۱۳۹۶: ۳۲)*

استفاده از شخصیت‌های بی‌نام و یا اسامی غیرمتعارف

یک ویژگی دیگر داستان آن است که نویسنده در استفاده از اسامی برخی شخصیت‌ها، ظاهراً به دنبال القای یک مضمون مدرنیستی دیگر بوده است. به‌عنوان مثال نام سیمین‌دخت از سوی نویسنده به‌گونه‌ای انتخاب شده که هر یک از اطرافیان، نام او را به شکلی متفاوت و مخصوص به‌خود صدا می‌زنند. راوی سوم شخص و الهی پدرخواندهٔ دختر، او را سیمین می‌خوانند. از جانب پدر با نام دخی صدا زده می‌شود. فرح، دوست او، سیما می‌خواندش و فرهاد، دل‌باختهٔ او، سیندخت صدایش می‌زند و ثریا، مادر دختر او را سیمین‌دخت می‌خواند. این نامیده شدن‌های مختلف سیمین‌دخت از جانب دیگران، می‌تواند نوعی عدم قطعیت و نسبی انگاری را به ذهن خواننده متبادر سازد و در پی القای این مضمون باشد که هر انسانی، درک و شناختش نسبت به دیگران و دیدگاهش نسبت به زندگی، واقعیت‌ها و پیرامونش متفاوت و منحصربه‌فرد است. شاید هم آدم‌های رمان مدرن، شخصیت ساخته پرداخته‌ای ندارند و همیشه با هاله‌ای از ابهامات ذهنی مواجه‌اند و چون هویت حقیقی خود را نیافته‌اند گاهی شخصیت دیگری از خود بروز می‌دهند.

همچنین استفاده از اسامی غیرمتعارف مانند مرد چشم‌پفی نیز از دیگر ویژگی‌های مدرن داستان است؛ و یا فرهاد، نامی که نویسنده برای مردی که عاشق سیندخت است، انتخاب کرده در واقع بیانگر نوعی آیرونی تضاد دار نسبت به اسطورهٔ فرهاد کوه‌کن است؛ زیرا فرهاد داستان نیمهٔ غایب، برخلاف فرهاد کوه‌کن قصّه‌ها، در نهایت هیچ تلاشی برای

به‌دست آوردن سیندخت نمی‌کند و همانند یک ضدّ قهرمان، پذیرنده و منفعل است و به‌جای عصیان و شورش، تسلیم‌طلبی را برگزیده است.

ابهام

استفادهٔ نویسنده از شخصیت‌هایی که در هاله‌ای از ابهام توصیف می‌شوند نیز از ویژگی‌های مدرنیستی رمان به شمار می‌روند. برای نمونه شخصیت زهره را می‌توان نام برد که نقش او مجهول و ناگفته رها می‌شود و این خود ریشه در عدم قطعیت و ابهام موجود در ذات مدرنیستی رمان دارد. در این‌که فرهاد، در کنار عشق سیندخت به زهره هم فکر می‌کرد شکی نیست، اما اینکه فرهاد و زهره از چه زمانی، چگونه و تا چه حد با هم آشنایی داشتند، به‌درستی و شفاف بیان نشده و خواننده در نوعی ابهام و نادانستگی باقی می‌ماند.

آشنایی‌زدایی

فراهنجاری و آشنایی‌زدایی معنایی و نوشتاری نیز از جمله شگردهای به‌کار رفته در این رمان است که سبب جذّابیت آن گردیده است. نویسنده این آشنایی‌زدایی را با بهره‌گیری از شگردهای مدرنیستی بازتاب داده است. به عنوان مثال با عدول از نحو سنّتی زبان و برهم زدن انسجام زبان روایت از رهگذر ترفندهایی چون جریان سیال ذهن و چندآوایی از ساختار سنّتی داستان‌نویسی فاصله گرفته است. فراهنجاری در رفتار شخصیت‌ها نیز سبب جلب مخاطب گردیده است. آنجا که سیندخت به یک‌باره پا را فراتر از آن سوی خوش‌نامی و بدنامی می‌گذارد و با شیوه‌ای ناهنجار حرمت ساختگی خود را در هم می‌شکند در حقیقت مخاطب را با نوعی عادت‌ستیزی مواجه می‌سازد. همچنین روایت ذهنیات خصمانه و قهرآمیز فرهاد در مورد پدرش، ذهن مخاطب را به چالش می‌کشد. در فصل اول که با مراسم تشییع نام‌گذاری شده است خواننده با خوانش اوایل متن بالطبع انتظار مرگ پدر فرهاد را دارد، اما نویسنده با تکنیک آشنایی‌زدایی روند داستان را بر خلاف تصوّر خواننده پیش می‌برد که سبب عادت‌زدایی در مخاطب می‌گردد. در پایان رمان نیز بر خلاف اکثر رمان‌های پیشامدرن، هیچ‌کدام از روابط عاشقانهٔ فرهاد و سیندخت، الهی و ثریا، فرح و بیژن به ازدواج ختم نمی‌شود که خود نوعی عادت‌ستیزی به شمار می‌رود.

گفتنی است رمان مزبور بر خلاف اغلب رمان‌های مدرنیستی دارای پایانی گشوده نیست و در نهایت سرنوشت هر یک از شخصیت‌ها تقریباً مشخص می‌شود؛ اما هدفی که نویسنده در نهایت دنبال کرده است نگارش رمانی است که نوعی زیر بافت سنّتی را نیز در تار و پود مدرنیستی خود هویدا سازد که حاکی از تعهّد نویسنده به جامعه است. مصداق این سخن در شخصیت فرهاد تبلور می‌یابد که از رفتارهای مغایر با عرف و اخلاق دوستش، سیندخت، دچار خشم و تعصّب و غیرت می‌شود. سناپور مدرنیسمی منعطف و منطبق بر سلایق و نیاز جامعهٔ خویش ارائه می‌دهد، زیرا به‌خوبی می‌داند که غول غربی مدرنیسم محض، جذّابیت و سلامت رمان او را خواهد بلعید، پس با حضوری نامحسوس در حالی اکسیر مدرنیسم بومی را جرعه‌جرعه بر کالبد شخصیت‌های زخم‌خورده و بیمار رمانش می‌نوشاند که می‌داند ایران آن سال‌ها، خسته از آسیب‌های جنگ و محدودیت‌های اجتماعی، گام‌هایی هرچند ضعیف در مواجهه با جامعهٔ مدرن برداشته است و شخصیت‌های رمانش در دهه‌ای (دههٔ شصت) می‌زیسته‌اند که بین سنّت و مدرنیته سرگردان و بلاتکلیف بوده‌اند. نویسنده فارغ از رویکردهای عمیق اومانیستی غرب، با رویکردی انتقادی در نقد هنجارهای ناشی از نوعی تفکّر دینی به دو مضمون ستیز سنّت و مدرنیته و نقد برخی از ارزش‌های اخلاقی حاکم در جامعه پرداخته است تا نقش اصلاح‌طلبی و ایدئولوژیک خود را نیز ایفا کرده باشد.

تک‌گویی درونی و جریان سیال ذهن

نویسندهٔ داستان مدرن در بیشتر موارد، با انتخاب دیدگاه اوّل شخص به بازگویی حالت‌های درونی شخصیت اصلی داستان می‌پردازد و با استفاده از تکنیک‌های جریان سیال ذهن و تک‌گویی درونی و بیان شاعرانه، برجستگی ویژه‌ای به ساختار داستان خود می‌دهد *(هاثورن، ۱۳۷۸: ۲۲)* در نیمهٔ غایب از این دو شگرد به‌درستی بهره گرفته شده است.

تک‌گویی درونی

«فقط نگاهت می‌کنم، همین‌طور خیره تا بیشتر خودت را بروز بدهی تا بالاخره فکری را که توی سرت هست، همان را که تمام این جوش‌ها برای گفتن آن است، بگویی. به اندازهٔ کافی ما را آمادهٔ شنیدنش کردی، حالا دیگر بگو و دلت را خالی کن.» *(سناپور، ۱۳۹۶: ۲۰)*

جریان سیال ذهن

«چه اتفاقی افتاده، تنها توی آن خلوتی که آدم و خانه‌ای حتی نیست؟ خودش هم نمی‌داند کجا بوده، کجا می‌خواهد برود. مهمانی، دوست و ماشینی که آدم توش نشسته و حرف می‌زند و بعد دیگر نیست. می‌رود و آدم را می‌گذارد جایی که جز گریه کاری ازش بر نمی‌آید. غریبه نبود، دعوایی نبود، فقط مهمانی بود و معامله و دعواها و شوخی‌های همیشگی. بله خانه، بیمارستان نه خانه. خواهش می‌کند! چیزی نیست. صورت و چشم‌ها؟ چه جوری؟ مریض، شاید. نمی‌تواند، نمی‌شود، دست خودش نیست، نمی‌تواند جلو لرزشش را بگیرد. نه چیزی نخورده. چیزی نکشیده. نه هیچ‌چیز؛ اما نمی‌تواند جلو گریه و لرزشش را بگیرد. چرا این آسفالت و برهوت تمام نمی‌شود؟ نه، خواهش می‌کند، بیمارستان نه! باید برود خانه. پارک دانشجو.» *(همان: ۲۲۰-۲۱۹)*

شعرگونگی و غنائی بودن زبان

یکی از شگردهای نویسندگان داستان مدرن، نزدیک کردن زبان داستان به زبان شعر است که آن را یکی از رهیافت‌های مدرنیست‌ها برای دستیابی به فرم دانسته‌اند *(تسلیمی، ۱۳۸۳: ۲۲۰)* در داستان نیمهٔ غایب نیز شعرگونگی و لحن غنائی را به‌وضوح می‌توان دید:

«دو لیوان و قندان از پردهٔ فراموشی چند روزه بیرون می‌آیند و ناگهان آنجا، روی عسلی پیداشان می‌شود. لیوان‌ها آن غروب‌ها و شب‌ها، پر از شعرهایی با عطر خوش چای بودند، اما حالا سکوت ذره‌ذره نوشیده بودشان و یادشان از شعرها و از عطر چای خالی بود.» *(سناپور، ۱۳۹۶: ۱۷۸)*

«حرف‌ها مثل حبابی یک‌باره و جایی نامعلوم در سرش شکل می‌گیرند، بزرگ می‌شوند، بزرگ‌تر می‌شوند و بعد می‌ترکند و هیچ ازشان نمی‌ماند و باز سرش کندوی حرف‌هاست.» *(همان: ۱۹۹)*

علاوه بر وجود عناصر شعری، تکرار واژه‌هایی چون «نمی‌دانم» و «شاید» و «ای کاش»، حال و هوایی غنائی بر داستان حکم‌فرما می‌کند و صبغه‌ای مدرن به آن می‌بخشد *(نک، همان: ۱۵۹، ۲۰۲، ۷۵)*

نمادپردازی و توجّه به اسطوره‌ها

گفته شده رواج مدرنیسم همزمان با گسترش سمبولیسم بوده است *(تسلیمی، ۱۳۸۳: ۲۱۸)* نویسندهٔ مدرن هم‌سو با پیچیدگی‌های زندگی مدرن تمایلی مبنی بر رمزآمیز کردن اثر و به چالش کشیدن ادراک مخاطب در رمزگشایی و دریافت معانی مکنون در قالب جملاتی که شاید در نخستین نگاه بی‌معنا جلوه نمایند، دارد. در داستان نیمهٔ غایب نیز، سناپور برای معنا آفرینی و القای مضمون به استفاده از نماد (سمبل) یا نمادپردازی (سمبولیسم) پرداخته است.

در بخشی از داستان فرهاد به شیوهٔ تداعی ذهن، ناگهان به یاد باغچهٔ سیب سیندخت می‌افتد و از باغچهٔ سیب او، به عنوان باغ عدن یاد می‌کند. اگر از نظر اسطورهٔ باغ عدن به این بخش از داستان نگاه کنیم، در واقع روایت حاکی از هبوط راوی (فرهاد) از بهشت احساسات عاشقانهٔ جوانی (عشق فرهاد به سیندخت) به دنیای یأس و تنهایی و رنج است: «باغ عدن لوازمش را داشت؛ درخت و سیبی که حتماً بویش آدم را مست کرده بود. سیندخت خودش کاشته بود.» *(سناپور، ۱۳۹۶: ۳۸)*

در بخشی از کتاب، نویسنده به سه پیامبر بزرگ بشریت اشاره می‌کند: «... همهٔ مصیبت‌های ایوب و نوح و آدم ابوالبشر را هم اضافه کن و بگو که چه رنج و مصیبتی از دست من کشیدند.» *(همان: ۲۰)*

سناپور به اسطورهٔ آدم و حوا و درخت سیب در بهشت اشاره دارد:

«می‌دانست که دماغ من هنوز پر از عطر سیب اوست و با هیچ عطر دیگری فریفته نمی‌شوم.» *(همان: ۳۹)*

یکی از مواردی که معمولاً در داستان‌های مدرن به آن اشاره می‌شود توصیفاتی است که این نویسندگان از جانوران و حشرات موذی می‌کنند. گویی این نویسندگان با توصیف رفتار این حشرات موذی قصد دارند حس رنج‌آور مهوّعی را به خوانندگان القا کنند که این خود در تأثیر کلّی داستان بی‌ثمر نخواهد بود. در حقیقت این حشرات موذی می‌توانند نمادی از زندگی خزنده‌وار و چندش‌ناک انسان معاصر باشد. سناپور نیز از این ترفند استفاده کرده و بستری را برای خواننده فراهم آورده در درک هر چه بهتر چگونه خزیدن شخصیت در انزوا و افکار و تنهایی خود:

«این که یک دختربچه دبستانی زیر میز تحریرش را با مقوا و جعبه محصور کند و مدام برود توی تاریکی آن زیر، با سوسک‌ها و مورچه‌ها بازی کند، حتی غذایش را بیش‌تر آن‌جا بخورد، به خیال این‌که مادرش توی یک زیرزمین پر از موش و سوسک، یا توی لوله‌های سیمانی و خرابه‌ها زندگی می‌کند، نه زیاد هم عجیب نیست. هیچ جورش عجیب نیست.» *(سناپور، ۱۳۹۶: ۳۱۹)*

فصل اوّل کتاب، مراسم تشییع نام دارد و خواننده در اواسط فصل چنین می‌پندارد پدر فرهاد که بیماری صعب‌العلاجی دارد خواهد مرد و مراسم تشییع برای او برگزار خواهد شد اما بر خلاف تصور خواننده مرگ پدر اتفاق نمی‌افتد و در واقع این فرهاد است که با رفتن سیندخت به آمریکا، به مراسم تشییع امید و آرزوهایش که رسیدن به سیندخت و ازدواج با اوست، می‌رود. در اینجا مراسم تشییع می‌تواند نماد از دست رفتن امیدها و آرزوهای انسان معاصر باشد یا به تعبیری دیگر می‌توان گفت تشییع، همان تشییع سنّت برای وصال است.

در فصل دیگری که مراسم قربان نام دارد، این کلمه، می‌تواند یک عنوان نمادین باشد. نمادین از آن جهت که اشاره دارد به قربانی کردن حرمت ساختگی سیندخت که از نظر او دیگران خودشان اختراع کرده‌اند و باید از شرّش راحت شود. سیمین برای رسیدن به مادر می‌خواهد تمام چیزهایی را که روزی مادرش برای به دست آوردن آن‌ها، همه چیز را رها کرد و رفت، قربانی کند. سیندخت می‌خواهد از قالب نقشی که به او داده‌اند «ساده، با شخصیت، نجیب، سنگین، زهرمار، الاغ» بیرون بیاید تا شاید این‌گونه بتواند خود را شبیه مادری که در آرزوی یافتن اوست نشان دهد. او می‌خواهد هر چیز و هر کس را که بین او و مادرش ایستاده و مانع وصال آن دو است، قربانی کند. او در این راه، عفت و پاک‌دامنی و حتی فرهاد را که عاشق اوست، قربانی می‌کند. سیندخت نماد زنی است که تجسّم گریز از سنّت‌های شرقی و میل به تجدّدگرایی و بی‌قید و بند بودن است.

نگاه معرفت‌شناختی مدرنیسم

معرفت‌شناسی ادبیات داستانی مدرن معطوف به چگونگی تفسیر جهان و جایگاه مفسّر در آن است *(پاینده، ۱۳۹۰ الف: ۴۵)* این نگاه معرفت‌شناسانهٔ مدرنیستی در داستان نیمهٔ غایب قابل مشاهده و بررسی است:

به نظر می‌رسد نام فصل‌های رمان، عمداً و آگاهانه به گونه‌ای انتخاب شده است که می‌تواند بیانگر نوعی سیر و سلوک درونی انسان برای رسیدن به کمال مطلوب یا به تعبیری دیگر، نیمهٔ گمشدهٔ انسان مدرن باشد. فصل‌ها به ترتیب با اسامی «مراسم تشییع»، «مراسم خواستگاری»، «مراسم قربانی»، «مراسم وصل» و «مراسم معارفه» معرفی می‌شوند؛ که هر یک از این عناوین در ظاهر شرح رویدادهایی است که از سوی راوی روایت می‌شود؛ اما شاید نویسنده، در باطن به نگاه معرفت‌شناسی و سیر و سلوک درونی انسان نیز نظری داشته باشد؛ زیرا یکی از ویژگی‌های رمان مدرن، معرفت‌شناسی است. اگر این‌گونه بپنداریم آن‌گاه مراسم تشییع می‌تواند بیانگر مرگ اختیاری و به خاک سپردن همه تعلّقات و منیّت‌های انسانی باشد، برای رسیدن به همان کمال مطلوب و مقصد نهایی.

مراسم خواستگاری نیز می‌تواند نشانه و گویای مرحلهٔ طلب و خواستن در سیر و سلوک عرفانی باشد.

مراسم قربان، بیانگر قربانی کردن و پشت سر گذاشتن همهٔ تعلّقات دنیوی و امیال نفسانی است و نویسنده یا راوی تمام این مراحل و مسیرها را طی می‌کند تا در نهایت به مراسم وصل دست یابد. مراسم وصل هم بیانگر وصال و رسیدن به کمال مطلوب، معشوق حقیقی یا همان نیمهٔ گمشده است. مراسم معارفه که آخرین فصل کتاب است می‌تواند بیانگر دست‌یابی به معرفت و شناخت هستی و وجود حقیقی باشد.

این‌جاست که ویژگی‌های مدرنیستی در داستان سناپور خود را به زیباترین شکل ممکن نمایان می‌سازد: نویسنده با روایت داستانی پاره‌پاره و نامنسجم، از زوایای دید مختلف و تعدّد راوی، در پی آن است که از دل آن همه بی‌نظمی، اغتشاش و پیچیدگی، در نهایت به یک هدف منسجم و معنای واحد و حقیقی دست یابد و آن معنای واحد حقیقی آن است که انسان‌ها در هر شرایط و جایگاهی که قرار داشته باشند، همگی سرگشتهٔ جستجوی نیمهٔ غایب خویش‌اند.

نمونه زیر گویای نگاه معرفت‌شناسانه در رمان است:

«چوب زیبا است و با نقش و نگارهای بی‌حد و مستعد شکوفایی. معشوقی که انسان لمس کردن و لایه به لایه عریان کردنش را دوست دارد؛ اما اغلب، پسندهای مبتذل آن را چنان که هست نمی‌خواهند، تغییرش می‌دهند با رنگ زدن و جلا دادن‌های بی‌مقدار؛ که آن

با خودخواهی و تنبلی، فقط در پی تازگی و تنوع است، او را به هر چه خواسته متصل کرده، نقش انداخته، شیار زده و چین و واچین کرده...» «فرح زیر لب می‌گوید: این منم، چوبم من.» *(همان: ۱۵۹-۱۵۸)*

در ادامه به بازتاب معرفت‌شناسی در شخصیت‌ها می‌پردازیم. شخصیتی چون ثریا از کشور فرار می‌کند و به آمریکا می‌رود تا آن‌جا بتواند خودش را بشناسد و خود حقیقی‌اش را پیدا کند. او می‌رود تا به نداشته‌ها، آزادی و آرزوهایش دست یابد. همان‌طور که الهی در ذهنش راجع به او چنین می‌گوید: «چون دیده بود زنی (ثریا) هست که این را می‌داند و می‌تواند صاف توی روی همه، حتی سرنوشت، بایستد و هر چه به او داده‌اند دور بریزد و برای پیدا کردن خودش برود در غریب‌ترین جاها گم و گور شود.» *(سناپور، ۱۳۹۶: ۲۷۹)*

سیندخت دختری است که در پی یافتن نیمهٔ گمشدهٔ خود یعنی مادرش است. او هم عقاید معرفت‌شناسی در وجودش نهفته است. آن‌جا که می‌گوید: «نمی‌دانم، فقط می‌دانم تا آدم گم نشود، خودش را پیدا نمی‌کند.» *(همان: ۶۸)*

فرح، دختری است که برای فرار از روستا و مردم خود، با قبولی در دانشگاه تهران، راهی برای گریز از آن‌جا پیدا کرده است؛ اما او نیز کم‌کم دارد در هیاهوی آن شهر بزرگ، خودش را پیدا می‌کند:

«خوب که چی؟ که خودش را توی این سوراخ سنبه‌ها و قیافه‌های جوروواجور گم بکند؟«

«برعکس، با دیدن این‌ها دارد خودش را پیدا می‌کند، از بس جاها و آدم‌های تقلّبی و هزار رنگ دیده و از بس از آدم‌هایی که قبلاً فکر می‌کرد الگوی شعور و دانش هستند سرخورده شده.» *(همان: ۶۸-۶۷)*

فرهاد در ذهن خود دربارهٔ چیستی انسان چنین می‌گوید: «شاید چون آن جهان مدام گردندهٔ بیرون به ظاهر قابل تغییر بود؛ اما روزی بالاخره آدم می‌فهمد که چقدر سخت و خودگران است. گرچه شاید هیچ‌وقت نفهمد که چرا و چه‌طور.» *(همان: ۷۲)*

درهم‌آمیختگی رؤیا و واقعیت

داستان نویسان مدرنیست با کاوش در حالات بین خواب و بیداری می‌کوشند تا پوسته ظاهری واقعیت را کنار بزنند و از این راه به کنه واقعیت یا جنبه ناپیدای آن راه یابند. در

چنین داستان‌هایی، مرز بین خواب و بیداری به نحو غریبی محو می‌شود تا خواننده بتواند به حیطه‌های ناآشنای تجربه قدم بگذارد *(پاینده، ۱۳۹۱، ج ۲: ۱۹۵)*

نیمهٔ غایب نیز از شگرد مدرنیستی درهم‌آمیختگی خواب و رؤیا و توصیف‌های وهم‌ناک استفاده کرده است:

«کم‌کم توی نرمای شب فرو می‌رود و سنگینی‌اش از روزن‌های ناپیدا مثل بخار بیرون می‌زند و سبک می‌شود؛ مثل روحی سیال و منتشر، چیزی از جنس جنگل و دریا، گریزان و فرار، توی آمد و شد دانشکده، یا ایستاده در باغی از تنه‌های فیلی رنگ درختان خاموش، منکر در حرف‌ها و بحث‌ها که زیر سقف کلاس می‌پیچد آشنا و غریبه با همهٔ آن دهان‌ها و صورت‌ها، کلماتی غریبه با صدایی که از دهان او بیرون می‌آیند. او همه چیز و همه‌کس هست و هیچ‌کدام هم نیست.» *(سناپور، ۱۳۹۶: ۱۷۹-۱۷۸)*

نقض ساختار خطی و محدودیت زمان

داستان نیمهٔ غایب از نظر زمانی، تنها وقایع و رویدادهای ۳ روز را روایت می‌کند. فصل اول، ۲۴ اردیبهشت ۶۹ را از زاویه دید اول شخص (فرهاد) و سوم شخص روایت می‌کند. فصل دوم، ۲۳ آبان ۶۷ را از زاویه دید فرح روایت می‌کند. فصل سوم، ۲۳ آبان ۶۷ را این‌بار از زاویه دید سیندخت به تصویر می‌کشد. فصل چهارم، ۵ دی ۶۷ از زاویه دید سوم شخص روایت می‌شود. فصل پنجم، مراسم، دوباره ۵ دی ۶۷ را روایت می‌کند اما این فصل از زاویه دید دانای کل دیدار ثریا و سیندخت را به تصویر کشیده است. زمان در این رمان، دارای محدودیت است و تنها به روایت ۳ روز بسنده شده است؛ اما در عین حال با مرور خاطرات گذشته، دوره‌ای چند ساله مورد کندوکاو قرار گرفته است. در واقع برش کوتاه اما عمیق از زمان را در این داستان شاهدیم.

ساختار خطّی زمان نیز در این داستان نقض می‌شود. داستان دائماً در ذهن شخصیت‌ها از حال به گذشته می‌رود و خاطرات و رویدادهای سال‌ها پیش در ذهن شخصیت‌ها تداعی می‌شوند.

تغییر زاویهٔ دید و تعدّد راوی و چندصدایی

در داستان نیمهٔ غایب، سناپور از تکنیک تغییر زاویهٔ دید برای اهداف خویش بهره برده است. این داستان دائماً از صحنه‌ای به صحنهٔ دیگر و از فکری به فکر دیگر می‌رود و با فلاش‌بک‌های فراوان و رفت و برگشت به گذشته همراه است.

راوی گاه در مقام اول شخص و گاه سوم شخص سخن می‌گوید؛ یعنی زاویهٔ دید داستان گاهی به‌راحتی از اول شخص به سوم شخص تغییر می‌کند:

«تا زن نگیری، سامان هم نداری.» جوابی نبود. «من می‌خواهم زنت را ببینم. هر که هم می‌خواهد، باشد. به مادرت هم می‌گویم که بگذارد به اختیار خودت.» جوابی نبود. «آن دوست دانشگاهی است... اسمش چه بود؟» جوابی نبود. «حالا فرقی نمی‌کند...» جوابی نبود *(همان: ۳۶)*

نویسنده در این داستان یک واقعه و رویداد را از منظر دو یا چند راوی شرح می‌دهد و این همان به کارگیری تکنیک چندصدایی در رمان است که نویسنده سعی دارد با استفاده از این شگرد صدای شخصیت‌های مختلف داستان را به گوش خواننده برساند. در حقیقت، هدف از به‌کارگیری این تکنیک، تکیهٔ نویسنده بر عدم قطعیّت و تشکیک‌پذیری واقعیّت است.

در فصل اوّل رمان نیمهٔ غایب، داستان با زاویهٔ دید اوّل شخص و دانای کلّ محدود به دید فرهاد روایت می–شود. این فصل پر از تک‌گویی‌های درونی فرهاد است. فصل دوم کتاب با زاویهٔ دید دانای کل محدود به دید فرح روایت می‌شود. در ادامه، فصل سوم رمان با زاویهٔ دید اوّل شخص از سوی سیندخت روایت می‌شود. فصل چهارم با زاویهٔ دید محدود به دید الهی و فصل پایانی نیز با زاویهٔ دید دانای کل محدود به دید ثریا روایت می‌شود.

در این رمان، کاربست روش‌ها و تکنیک‌هایی چون تغییر زاویهٔ دید، تعدّد راوی و نقش‌های ارزیابی که توسط خودهای متفاوت قهرمان صورت می‌گیرد و نیز گفت‌وگوی شخصیت‌ها با هم، مکالمهٔ فرد با خودش (خود عینی با خود ذهنی‌اش) و گفت‌وگو میان افراد حاضر در متن، همگی به ایجاد چندصدایی در این رمان منجر می‌شوند. بررسی مثال زیر شاهدی است بر این ادعا:

«-1رییس‌نیا از پشت خم می‌شود و ۲- سرش را نزدیک می‌آورد. ۳-بوی عطرش صورتم را می‌پوشاند. ۴-می‌گوید: «خوشگل شدی! خبری هست؟«

-5با دهانم می‌خندم و نیشم را تا می‌توانم باز می‌کنم تا بغضی که توی گلوم جمع می‌شود یادش برود بالا آمدن. ۶-می‌گویم: «این کار را کرده‌ام تا شاید بشود.»

-7به ماتیک صورتی‌اش نگاه می‌کنم که وقتی از دانشگاه برود بیرون، پررنگ می‌شود، مثل همیشه.

-8می‌گوید: «کی را می‌خواهی به خاک سیاه بنشانی؟»

-9می‌گویم: «خودم را.»

-10می‌خندد و ناباور نگاهم می‌کند *(سناپور، ۱۳۹۶: ۲۲۸)*

در مثال بالا، جملهٔ اول و دوم و سوم با ضمیر سوم شخص آمده است که کلام غیر مستقیم آزاد به شمار می‌رود. در جملهٔ چهارم جمله شکل گفت‌وگو و مکالمه به خود می‌گیرد. فعل «می‌گوید» بیانگر این شیوه است. در جملهٔ پنجم با تغییر زاویه دید مواجه می‌شویم و جمله از منظر اول شخص روایت می‌شود و کلام مستقیم آزاد شکل می‌گیرد. در جملهٔ شش فعل «می‌گویم» نشان از مکالمه و گفت‌وگو دارد. در جملهٔ هفتم خود ذهنی راوی شروع به روایت می‌کند که عبارت سنجشی در جهت ارزیابی دیگری از سوی راوی مطرح می‌شود (راوی، خودهای متفاوت دارد) و استفاده از فعل‌های «می‌گوید»/ «می‌گویم» در جمله‌های هشتم و نهم دوباره شکل گفت‌وگو را در روایت پدیدار می‌سازد. در جملهٔ دهم، شاهد چرخش زاویهٔ دید از اول شخص به سوم شخص هستیم و این‌چنین است که وقتی زاویه دید اول شخص و کلام مستقیم آزاد در متن داریم، کانونی‌ساز در جمله، خود راوی است اما وقتی تغییر می‌کند و به سوم شخص و غیرمستقیم آزاد مبدل می‌شود تلفیق کانونی‌ساز راوی و شخصیت هر دو با هم مشهود است. وقتی جمله‌ها اول‌شخص‌اند، می‌خواهند حضور راوی را فریاد کنند اما وقتی جمله‌ها سوم شخص هستند دیگر حضور صرف راوی را نخواهیم داشت بلکه شخصیت‌ها هم در کنار راوی محسوس و مشهود می‌شوند و صدای مستقل خود را به گوش خواننده می‌رسانند و بدین شکل چندصدایی در این رمان نمود می‌یابد.

تغییر زاویهٔ دید و به کارگیری راویان متعدد در این رمان سبب شده است که واقعیت‌ها فقط از یک ذهنیت واحد منعکس نشود و با پویایی متن، تکثّر آرا را موجب شود. رمان و وقایع آن، هر بار از زبان یکی از شخصیت‌ها بازگو می‌شود و درنتیجه، شخصیت‌ها دیدگاه و نظر شخصی خود را در قبال خود و دیگران ابراز می‌کنند و مخاطب از میان افکار و احساسات شخصیت‌ها، دریافت‌های متفاوتی دارد. همچنین تغییر زاویهٔ دید از اول شخص به سوم شخص و بالعکس، متن را به عرصهٔ جدال و کشمکش صداها تبدیل می‌کند و نتیجه‌گیری را به خواننده واگذار می‌کند.

شخصیت‌پردازی مدرن و ضدّ قهرمان

شخصیت اصلی در داستان مدرن معمولاً به‌صورت فردی منزوی و متفاوت تصویر می‌شود که با خود نیز بیگانه است *(پاینده، ۱۳۸۹: ۳۱)*

در داستان نیمهٔ غایب، نویسنده علاوه بر توصیف کشمکش‌ها و آشفتگی‌های ذهنی و عواطف درونی، از روش توضیح و نمایش اعمال شخصیت نیز استفاده کرده است.

یکی دیگر از مشخّصه‌های متن‌های روایی مدرنیستی، ضدّ قهرمان بودن شخصیت اصلی است *(بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۱۹۱-۱۹۰)*. فرهاد، نیز علی‌رغم سنّت‌گریزی و تصمیمش برای ازدواج غیرسنّتی با سیندخت، در نهایت، تسلیم سنّت‌ها شده و پس از رها کردن سیندخت به سوی خانواده باز می‌گردد و ازدواج با دختری که برای او در نظر گرفته شده را می‌پذیرد: «مادر می‌گوید، همان که خانه‌شان رفتیم و سرش را بلند نکرد خوب است؟ می‌گویم، خوب است. مگر دیگر فرقی می‌کند؟» *(سناپور، ۱۳۹۶: ۱۳۰)*.

انزوا، روان‌رنجوری، افسردگی، اضطراب، عدم توانایی برقراری روابط درست و منطقی با خانواده و منفعل بودن از جمله خصوصیاتی است که در شخصیت‌های داستان به تصویر کشیده شده است: فرهاد به خاطر از دست دادن سیندخت، به فردی سرد و بی‌تفاوت و بی‌احساس تبدیل شده است که این گویای مشکلات روحی – روانی و افسردگی فرهاد است. فرهاد نمونه‌ای از شخصیت مدرن و ضدّ قهرمان است. شخصیتی ایستا، منفعل و پذیرنده که به جای طغیان و پای‌فشاری، تسلیم‌طلبی را برگزیده است. مسأله‌ای که خواننده را در ارتباط با شخصیت فرهاد تحت تأثیر قرار می‌دهد آن است که او از بیماری صعب‌العلاج پدر و این‌که چیزی به پایان عمرش نمانده، نه تنها ابراز ناراحتی نمی‌کند، حتی

علاقه‌ای به دیدن پدر که در بستر مرگ و بیماری است نشان نمی‌دهد و با اکراه و اجبار به دیدار پدر می‌رود و با سردی و بی‌تفاوتی به گفتن این جملات با خود بسنده می‌کند:

«بهتر نبود که همین‌طور می‌ماند تا کار از کار می‌گذشت و من بعد از همهٔ تشییع کننده‌ها می‌رسیدم بالای سرش و آن‌ها نگاهم می‌کردند چپ‌چپ و توی دل‌شان فحش می‌دادند و شاید هم فریدون نعره می‌کشید و به طرفم حمله می‌کرد... من چطور؟ چه حالی باید داشته باشم وقتی او را در آن لباس‌های یکدست سفید یا آبی یا هر زهرمار دیگر، نزار و شکسته می‌بینم؟ نزار؟ نه.» *(همان: ۸)*

به‌نظر می‌رسد فرهاد اختلال شخصیت اسکیزوئید دارد؛ زیرا فرهاد نیز مانند این نوع بیماران، سرد و بی‌تفاوت و بی‌انگیزه است و از مردم و حتی خانواده و خویشان فاصله می‌گیرد. او ظاهراً تمایلی به صمیمی شدن ندارد و به ایجاد روابط صمیمی علاقه نشان نمی‌دهد. از عضویت در خانواده و سایر گروه‌های اجتماعی لذت نمی‌برد. او ترجیح می‌دهد تنها و در انزوا زندگی کند. مثال‌های زیر گویای این مطلبند:

«اصلاً دیگر آن تیزی و تندی احساس را نداشت که فوراً خوشش بیاید یا بدش و مجبور باشد به هر چیز و هر کس عکس‌العملی نشان بدهد بی‌تفاوت بود.» *(سناپور، ۱۳۹۶: ۱۲۸)*

نویسنده در شخصیت‌پردازی سیندخت نیز به شیوه‌ای مدرن عمل می‌کند. سیندخت به دلیل فرار مادرش به آمریکا و بی‌اطلاعی از وضعیت و حال و روز او و قضاوت‌های خصومت‌بار پدر در مورد مادر و شکل‌گیری افکار هراسناک و نگران‌کنندهٔ او در مورد مادرش و در عین حال تحمّل رفتارهای ناهنجار پدر در کودکی، قطعاً دچار نوعی روان‌رنجوری، احساس تنهایی شدید در خلأ وجود مادر است و این آثار را می‌توان در شخصیت او ریشه‌یابی کرد و آسیب‌های آن را در بازتاب رفتارهایی ناهنجار و غیرمنطقی از او مشاهده کرد. آن‌جا که سیندخت به یک‌باره می‌خواهد پا را فراتر از آن سوی خوش‌نامی و بدنامی بگذارد، قصد دارد به شیوه‌ای غیرمعمول، حرمت خود را بشکند. او برای رسیدن به مادر می‌خواهد همهٔ خوب و بد کردن‌ها را که بین او و مادرش حائل شده‌اند از میان بردارد و چنین می‌گوید: «مشکل همان نامی است که روی او و روی من گذاشته شده. شکل ماندن در دایره‌ی اسم‌گذاری‌های این‌ها است که خوب و بد کردن‌هایش

را بین من و او حائل کرده‌اند. نمی‌گذارند فارغ از این خوش‌نامی و بدنامی همدیگر را ببینیم.» *(همان: ۲۴۳)* و یا در جایی دیگر به فرهاد می‌گوید: «می‌دانم، اما من دیگر از هر چیز معقولی حالم به هم می‌خورد.» *(همان: ۲۴۰)* طبق داستان‌های مدرن، شخصیت سیندخت چندان «وجه اشتراکی با سایر آحاد جامعه ندارد بلکه حتی خود را متفاوت و غریبه می‌پندارد.» *(پاینده، ۱۳۹۵: ج ۲: ۳۱)* منظومهٔ ارزش‌های او، آشکارا با گرایش‌ها و باورهای دیگران تضاد دارد و الگویی را در رفتار اتخاذ می‌کند که با شیوهٔ عمل اطرافیانش سازگار نیست. رفتار او شورشی است بر ضدّ عقل متعارف و روال پذیرفته شدهٔ امور (نمونه‌ای از دورن‌مایهٔ تقابل فرد و جامعه) *(همان: ۳۳)* در کل سیندخت شخصیتی پویا و نمادین است و بیانگر این تفکّر که باید از سنّت‌های دست و پاگیر شرقی دست کشید.

همچنین تنهایی و انزوای شخصیت‌ها در بخش‌های زیادی از رمان به چشم می‌خورد:

«با سیگار کشیدن و کارهای دیگرش، از تخت چوبی‌اش برای خودش تخته‌سنگی وسط دریای سکوت درست کرده است. چرا می‌خواهد در آن جزیره بی‌شریک باشد و او هم مثل غریبه‌ها از جزیره‌اش دور باشد؟ به خیال خودش او را از اندوه و تنهایی خودش دور می‌کند، نمی‌داند که او حتی آن جزیره را هم ندارد و حالا وسط جایی که حتی نمی‌داند کجاست افتاده و دست و پا می‌زند.» *(همان: ۱۹۲)*

نتیجه‌گیری

رمان نیمهٔ غایب، به سبب بهره‌گیری از شگردهای مدرنیستی در فرم و محتوا، رمانی مدرن به شمار می‌رود. آشنایی‌زدایی، شخصیت‌پردازی مدرن و ضدّ قهرمان، نقض سیر خطی زمان، روایت به شیوهٔ تک‌گویی درونی، درهم‌آمیختگی رؤیا و واقعیت، نمادپردازی و حرکت زبان به سمت شعرگونگی و نیز رویارویی با مدرنیته و پیامدهای زندگی شهری از جمله این شگردهاست. بهره‌گیری از شیوهٔ جریان سیال ذهن و کاربست تکنیک‌هایی چون تغییر زاویهٔ دید، تعدّد راوی و نقش‌های ارزیابی که توسط خودهای متفاوت قهرمان صورت می‌گیرد و نیز گفت‌وگوی شخصیت‌ها با هم مکالمهٔ فرد با خودش (خود عینی با خود ذهنی‌اش) و گفت‌وگو میان افراد حاضر در متن، همگی به ایجاد چندصدایی در این رمان منجر می‌شوند. این گفت‌وگوها به همراه انواع لحن‌های کلامی که هرکدام متناسب با جایگاه و موقعیت اجتماعی و فرهنگی شخصیت‌ها به وجود آمده‌اند موجب ایجاد متنی

چندزبانه می‌شود که هرکسی صدای خاصّ خود را در متن بازتاب می‌دهد، نه صدای راوی مسلط را. در واقع گفت‌وگوهای صورت گرفته در داستان سبب ظهور و تجلی اندیشه‌های متفاوت در متن گردیده است. از آنجایی که محور رمان، سیندخت است، شخصیت‌های داستان با توجه به طبقه و موقعیتشان، دیدگاه‌های متفاوت خود را دربارهٔ این دختر بیان می‌کنند و بدین ترتیب فضایی در رمان شکل می‌گیرد که دیدگاه‌های شخصیت‌ها و راویان را در باب موضوعی واحد به نمایش می‌گذارد. نویسنده در این رمان کوشیده است، شالودهٔ داستان را بر پایهٔ مناسبات زندگی و روابط اجتماعی مردم و جامعهٔ خویش و درک و شناخت نیازها و سلایقشان قرار دهد و آنگاه با بهره‌گیری از ترفندهای مدرنیستی به منظور آشنایی‌زدایی، ستون‌های استواری بر پیکرهٔ رمان بنا نهد که رمز صلابت و ماندگاری این اثر به شمار می‌رود.

منابع

- باربیه، موریس؛ مدرنیتهٔ سیاسی؛ ترجمهٔ عبدالوهاب احمدی، تهران: آگه، ۱۳۸۳.
- بیات، حسین؛ داستان‌نویسی جریان سیال ذهن؛ تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۷.
- بی‌نیاز، فتح‌الله؛ داستان‌نویسی و روایت‌شناسی؛ تهران: انتشارات افراز، ۱۳۸۸.
- پاینده، حسین؛ داستان کوتاه در ایران (داستان‌های مدرن)؛ چاپ سوم، تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۹۵.
- پاینده، حسین؛ مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان؛ تهران: نشر روزگار، ۱۳۸۳.
- تسلیمی، علی؛ گزاره‌هایی در ادبیات معاصر (داستان)؛ تهران: انتشارات اختران، ۱۳۸۳.
- داد، سیما؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی؛ تهران: مروارید، ۱۳۷۸.
- سناپور، حسین؛ نیمهٔ غایب؛ تهران: نشر چشمه، ۱۳۹۶.
- فکوهی، ناصر؛ تاریخ اندیشه و نظریه‌های انسان‌شناسی؛ تهران: نشر نی، ۱۳۸۱.
- کالر، جاناتان؛ نظریهٔ ادبی؛ ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۵.
- کهون، لارنس؛ از مدرنیسم تا پست مدرنیسم؛ ویراستهٔ عبدالکریم رشیدیان، چاپ ششم، تهران: نی، ۱۳۸۷.
- میرعابدینی، حسن؛ صد سال داستان‌نویسی ایران؛ تهران: نشر چشمه، ۱۳۸۰.
- اوحدیان، مجید و محمد غفاری؛ «نظری اجمالی به مدرنیسم ادبی و برخی از عوامل فرهنگی مؤثر بر آن»؛ کتاب ماه ادبیات، ۱۳۸۸، شمارهٔ ۲۶، ص ۲۸.
- حسینی سروری، نجمه؛ «نیمه غایب و بازنمایی جدال سنت و تجدد در ایران دهه شصت، تحلیل گفتمان رمانی از حسین سناپور»، نقد ادبی و بلاغت، ۱۳۹۲، شماره ۱.
- هاثورن، جرمی؛ «نمود رئالیسم و مدرنیسم»؛ ترجمهٔ جلیل جعفری یزدی، ماهنامهٔ ادبیات داستانی، ۱۳۷۸، س ۷، ش ۵۰. صص ۲۰-۲۲.
- هاجری، حسین؛ «نمود مدرنیسم در رمان فارسی (۷۸-۱۳۵۸)»، نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی (تبریز)، زمستان ۱۳۸۱، ش ۵، صص ۱۴۳-۱۶۷.