بازخوانی جهان‌بینی طبقه متوسط شهری در دهه هفتاد، با تحلیل رمان «نیمه‌ی غایب»*

حبیب‌اله فاضلی[1]، آرمان امیری[2]

(تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۲/۲۰، ناریخ تایید: ۱۴۰۴/۰۴/۱۰)

چکیده

دهه‌ی هفتاد خورشیدی در ایران، دوره‌ای از تحولات اجتماعی و سیاسی بود که پس از انقلاب و جنگ، با گذار به اصلاحات همراه شد. این پژوهش با بهره‌گیری از نظریه‌ی ساختارگرایی تکوینی لوسین گلدمن به بررسی رمان «نیمه غایب» می‌پردازد تا نشان دهد چگونه ساختارهای اقتدارستیز این رمان، رابطه‌ای دیالکتیک با جهان‌بینی طبقه‌ی متوسط شهری دارد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهند که «حسین سناپور» در رمان «نیمه غایب» از طریق تغییر نظرگاه‌ها و روایت‌های غیرخطی، نه‌تنها اقتدارگرایی آشنای راوی در رمان‌های پیش از انقلاب را درهم می‌شکند، بلکه با برجسته‌سازی شخصیت‌های زنی چون سیندخت و فرح، گرایش به فردیت و برابری جنسیتی را پررنگ می‌کند. این رمان، به‌ویژه در نقد اقتدار خانوادگی و اجتماعی، به‌طور غیرمستقیم خشونت‌های ریشه‌دار در سنت فرهنگی را نیز زیر سؤال می‌برد تا در نهایت نه‌تنها تحولات اجتماعی دهه‌ی هفتاد را نمایندگی کند، بلکه بذر مفاهیمی را بکارد که در دهه‌های بعدی، به‌ویژه در حوزه‌ی مطالبات زنان و دموکراسی، شکوفا شدند.

کلیدواژه‌ها: طبقه‌ی متوسط شهری، جنبش اصلاحات، نقد سنت، اقتدارستیزی، جامعه‌شناسی ادبیات، لوسین گلدمن

---

* مقاله علمی پژوهشی؛ Doi: 10.22034/JSI.2025.2055542.1777

۱ دانشیار گروه علوم سیاسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران؛ h.fazeli@ut.ac.ir

۲ کارشناس ارشد علوم سیاسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسنده مسئول)؛ Arman.parian@gmail.com

۱ - مقدمه

دهه‌ی هفتاد خورشیدی در ایران، دوره‌ای از گذار و تحول بود که پس از تلاطم‌های انقلاب ۱۳۵۷ و جنگ هشت‌ساله، به سوی بازسازی و اصلاحات سوق یافت. این دهه، شاهد فروکش کردن شور انقلابی و ظهور گرایش‌های جدیدی در جامعه بود که در سایه‌ی تغییرات سیاسی، اقتصادی و فرهنگی، از جمله سیاست‌های سازندگی و جنبش دوم خرداد ۱۳۷۶، شکل گرفتند. در این میان، رمان فارسی به مثابه یکی از حساس‌ترین ابزارهای بازنمایی ذهنیت اجتماعی، از انفعال دهه‌ی شصت خارج شد و به بستری برای بیان صداهای متنوع و نقادانه تبدیل گشت. این پژوهش بر آن است تا با تمرکز بر رمان «نیمه غایب» اثر حسین سناپور، نشان دهد که چگونه تحولات ساختاری و مضمونی این اثر، بازتاب‌دهنده‌ی جهان‌بینی نوظهور طبقه‌ی متوسط جدید در دهه‌ی هفتاد است؛ جهانی‌بینی‌ای که از ایدئولوژی‌های انقلابی و سنت‌گرایی فاصله گرفته و به سوی ارزش‌های مدنی، گفتگو و فردیت گرایش یافته است.

«نیمه غایب»، منتشرشده در سال ۱۳۷۸، روایتی چندلایه از زندگی شخصیت‌هایی است که در تقابل با اقتدار سنتی و اجتماعی، به دنبال هویت و استقلال خویش‌اند. این رمان با بهره‌گیری از ساختارهای نوآورانه‌ای چون تغییر مداوم نظرگاه‌های روایی و گفتگوهای درونی، از قالب تک‌صدایی و رئالیسم سنتی فراتر می‌رود و جهانی سیال و متکثر را به تصویر می‌کشد. انتخاب این اثر برای مطالعه، نه‌تنها به دلیل جایگاهش در ادبیات دهه‌ی هفتاد، بلکه به سبب توانایی آن در نمایندگی تحولات ساختاری و مضمونی این دوره است. از تغییرات فرمی چون چندصدایی و روایت غیرخطی گرفته تا مضامینی چون نقد سنت، شوق به گفتگو، و برجسته‌سازی نقش زنان، «نیمه غایب» آینه‌ای از دگرگونی‌های اجتماعی و فکری جامعه‌ای در حال گذار ارائه می‌دهد.

این مقاله با تکیه بر نظریه‌ی ساختارگرایی تکوینی لوسین گلدمن، که رابطه‌ی دیالکتیکی میان ساختارهای ادبی و جهان‌بینی گروه‌های اجتماعی را بررسی می‌کند، به تحلیل «نیمه غایب» می‌پردازد. هدف اصلی پژوهش، پاسخ به این پرسش است که چگونه این رمان از طریق تحولات ساختاری خود، اقتدارگرایی سنتی و انقلابی را به چالش می‌کشد و همزمان گرایش‌های مدنی و فردگرایانه‌ی طبقه‌ی متوسط جدید را بازتاب می‌دهد. برای این منظور، ابتدا ساختارهای اقتدارستیز رمان تحلیل می‌شوند و سپس مضامین برآمده از این ساختارها، از جمله نقد اقتدار خانوادگی و اجتماعی، تأکید بر گفتگو، و ظهور زنان کنشگر، مورد بررسی قرار می‌گیرند. این پژوهش استدلال می‌کند که «نیمه غایب» نه‌تنها بازتاب‌دهنده‌ی ذهنیت جامعه‌ی در حال تحول

دهه‌ی هفتاد است، بلکه با پیش‌بینی نقش فزاینده‌ی زنان و ارزش‌های دموکراتیک، دریچه‌ای به آینده‌ی ادبیات داستانی و جامعه‌ی ایرانی می‌گشاید.

۲- چارچوب نظری: ساختارگرایی تکوینی گلدمن

جامعه‌شناسی ادبیات، از سده‌های نوزدهم و بیستم میلادی به رشته‌ای مستقل برای بررسی رابطه‌ی آثار ادبی و جامعه بدل شد. «نخستین نظام منسجم در جامعه‌شناسی ادبیات از سوی جورج لوکاچ شکل گرفت که او را از بنیان‌گذاران جامعه‌شناسی ادبیات دانسته‌اند». (یانس، پاشایی فخری، ۱۳۹۸ : ۲۴) لوسین گلدمن، نظریه‌پرداز برجسته‌ی این حوزه، با ارائه‌ی «ساختارگرایی تکوینی»، روشی برای تحلیل این پیوند پیشنهاد کرد که بر رابطه‌ی دیالکتیکی میان ساختار اثر و جهان‌بینی طبقات اجتماعی تأکید دارد.

گلدمن، برخلاف رویکردهای پوزیتیویستی که به پخش و فروش آثار می‌پردازند یا تحلیل‌های بازتابی که اثر را کپی اجتماعی می‌بینند، معتقد است که آثار ادبی برجسته بیان‌گر «جهان‌نگری» طبقه‌ای هستند که نویسنده به آن تعلق دارد. او می‌نویسد: «در آفرینش هنری، یک فرد به تنهایی مورد نظر نیست بلکه اثر، بیان نوعی آگاهی جمعی است که هنرمند با شدتی بیش از اکثر افراد در تدوین آن شرکت می‌ورزد» (پوینده، ۱۳۹۲: ص۵۰). این جهان‌نگری، نه صرفاً محتوا، بلکه در ساختار اثر—شامل فرم، سبک، و تکنیک‌ها—تجلی می‌یابد و با ذهنیت طبقه‌ای خاص که نویسنده بدان تعلق دارد پیوند می‌خورد. گلدمن تأکید دارد که «نویسنده بازتابنده محض آگاهی جمعی نیست، ولی میان آن‌ها پیوندی استوار وجود دارد» (پوینده، ۱۳۹۲: ۱۸۴)، و اثر، ضمن انسجام تخیلی، تمایلات این طبقه را به‌شکل خودآگاه درمی‌آورد. (گلدمن، ۱۳۷۱: ۲۷)

روش گلدمن در دو مرحله‌ی اصلی پیش می‌رود: «دریافت» و «تشریح». او در مورد این دو مرحله می‌گوید: «دریافت یعنی روشن کردن ساختار معنادار درونی موضوع مورد بررسی و تشریح، یعنی گنجاندن این ساختار معنادار به عنوان عنصر سازنده و کارکردی در یک ساختار بی‌واسطه‌ی فراگیر». (عبداللهیان، ۱۳۹۹: ۹) گلدمن این فرایند را چنین توصیف می‌کند: پژوهش‌گر «بعد از مطالعه‌ی اثر، الگویی به عنوان فرضیه ارائه می‌دهد. سپس تمام اثر جمله به جمله بازخوانی شده، با الگوی اولیه تطبیق داده می‌شود» تا حداکثر متن تفسیر شود (پوینده، ۱۳۹۲: ص۵۵). در مرحله‌ی «دریافت» این مقاله، ابتدا برخی ویژگی‌های فرمی رمان «نیمه غایب» (مانند تنوع در فرم روایت، چند صدایی و تزلزل در روایت‌ها) مورد بررسی قرار می‌گیرد، و

سپس با برقراری پیوند میان فرم و درون‌مایه‌ی داستان، کوشش می‌شود تا ساختار معنادار اثر در کلیت آن فهم و استخراج شود. ساختاری که می‌توان آن را به نوعی «اقتدارستیزی» تعبیر کرد.

در مرحله‌ی تشریح، پیوند میان ساختار اثر با تحولات اجتماعی دهه و در نتیجه جهان‌بینی طبقه‌ی نویسنده بررسی می‌شود. به‌گفته‌ی گلدمن، در این مرحله باید «درک خود از رمان را با جهان‌بینی طبقه اجتماعی مربوط بدان، انطباق» دهیم تا «ساختار معنادار متن در ساختار فراگیر شرایط تاریخی شکل‌دهنده‌اش بررسی» شود. (پوینده، ۱۳۹۲: ص۵۵) اینجا ما تبلور و انعکاس کلیت اقتدارستیز ساختار رمان را در زمینه‌هایی همچون نقد سنت اقتدارگرا، به چالش کشیدن اقتدار روایت، شوق به گفتگو و ظهور زنان کنشگر تشریح می‌کنیم که هر یک با تحولات جامعه‌ی ایرانی در دهه‌ی هفتاد پیوند آشکاری برقرار می‌کنند.

۳- مرحله‌ی دریافت

مرحله‌ی «دریافت» در نظریه‌ی ساختارگرایی تکوینی گلدمن، به شناسایی ساختارهای معنادار اثر ادبی اختصاص دارد که بیان‌گر جهان‌بینی گروه اجتماعی نویسنده‌اند. در رمان «نیمه غایب» (۱۳۷۸)، حسین سناپور با بهره‌گیری از تکنیک‌های نوآورانه‌ی روایی، از قالب‌های اقتدارگرای رئالیسم سنتی فاصله می‌گیرد و جهانی متکثر و سیال خلق می‌کند که در آن صداهای متنوع امکان غلبه‌ی اقتدارآمیز روایت را از بین می‌برند. این بخش، پس از بررسی تحولات فرمی رمان (شامل شکست قالب‌های کهن، چندصدایی، و روایت‌های متزلزل) پیوند فرم اثر با محتوای آن را بررسی می‌کند تا از جمع‌بندی میان این دو، ساختار معنادار اثر را استخراج کند.

۳-۱- تنوع در فرم روایت

نخستین ویژگی برجسته‌ی ساختاری «نیمه غایب»، شکست قالب‌های کهن و تنوع در نظرگاه‌های روایی است. سناپور از ساختار خطی و یکنواخت رئالیسم سنتی فاصله می‌گیرد و به‌جای آن، روایتی چندلایه با تغییر مداوم نظرگاه‌ها ارائه می‌دهد. هرچند شیوه‌ی بهره‌گیری از چند راوی در فصل‌های مختلف رمان ابتکاری جدید نبود (و برای نمونه صادق چوبک در «سنگ صبور» از آن استفاده کرده بود) اما سناپور، با تغییر مداوم نظرگاه، به این شیوه‌ی نسبتا آشنا تنوع بیشتری می‌دهد.

رمان در پنج فصل، پنج راوی مختلف— فرهاد، فرح، سیندخت، الاهی، و ثریا— را به کار می‌گیرد، اما در کنار راوی، در هر فصل شاهد تغییر نظرگاه روایت هم هستیم به نحوی که گاه

نظرگاه در جریان روایت یک فصل هم تغییر پیدا می‌کند. مثلا، فصل اول («مراسم تشییع») با نظرگاه سوم‌شخص محدود به ذهن فرهاد آغاز می‌شود: «نمی‌توانست بایستد یا رو برگرداند. کوچه‌باغ‌ها تند از کنارش می‌گذشتند» (سناپور، ۱۳۷۸: ۵)، اما به‌سرعت به گفتگوی درونی اول‌شخص تغییر می‌کند: «چرا باید این فریبرز احمق به‌جای من تصمیم بگیرد؟» (سناپور، ۱۳۷۸: ص۸). این نوسان نظرگاه، که گاهی به دوم‌شخص نیز می‌رسد («این‌طوری است که همه می‌دانند موضوع چیست جز تو») سناپور، ۱۳۷۸: ص۳۰)، روایت را از قید یک صدای واحد رها می‌کند و نمونه‌ای مثال‌زدنی از «چندصدایی» مورد نظر باختین را رقم می‌زند. (تودوروف، ۱۳۹۳). بدین ترتیب، روایت رمان، نه تنها از اقتدار راوی دانای کل، بلکه حتی از تنگنای روایت شخصی نیز رهایی پیدا می‌کند.

در فصل دوم رمان (مراسم خواستگاری) شخصیت راوی «فرح» است و فصل با نظرگاه سوم‌شخص محدود به ذهن روایت می‌شود:

آبی فیروزه‌ای، آشنا، بسته؛ در روبه‌روش است؛ اما دست و بالش آزاد نیست. زیر بغل عرق کرده‌اش را باز می‌کند و کلاسور و تخته طراحی را با بازو نگه می‌دارد. (سناپور ۱۳۷۸:ص ۱۳۱)

در فصل سوم (مراسم قربان) راوی خود «سیندخت» است که از نظرگاه اول شخص سخن می‌گوید:

صدای فرخ انگار نه از آن سوی خانه، که از راه یا زمانی دور به من گفته شده که این طور با تغییر آهنگ به من می‌رسد. تقه‌ی بسته شدن در آپارتمان هم همان‌طور. پایم را از تخت می‌گذارم پایین، روی سفتی موکت زمین. صورتم را بالا می‌برم و زیر آب خنک می‌گیرم. (سناپور ۱۳۷۸:ص ۲۲۳)

تغییر در راوی هر فصل، آغاز هر فصل جدید را در نوعی از تعلیق فرو می‌برد. خواننده باید چند سطر و گاه چند بندی از رمان را بخواند و جلو برود تا بفهمد که راوی این فصل جدید چه کسی است. اما در فصل چهارم (مراسم وصال)، فراتر از تعلیق اشاره شده ، با یک ابهام دیگر هم مواجه می‌شویم: در آغاز این فصل، نه تنها راوی، بلکه حتی نظرگاه هم قابل تشخیص نیست:

زیر سقف بلند سیمانی سالن انتظار فرودگاه همهمه است. جمعیت چهل پنجاه نفری تنگ هم ایستاده و از روی شانه‌های هم سرک می‌کشد. دست‌ها گاهی راست می‌شوند و به جایی دور در انتهای راهرو طولانی اشاره می‌کنند و گاهی تند تند به چپ و راست تکان می‌خورند. هرازگاه یکی یا چند تایی مرد و زن بی‌اعتنا به مانتوها و روسری‌های نامرتب‌شان، یا خاک نشسته روی

کت و کاپشن‌شان که روی دست گرفته‌اند یا گذاشته‌اند روی چرخ‌های سنگین از چمدان‌ها از میان ماموران ایستاده با بی‌سی می‌گذرند. تنگی جمعیت را با موجی کوتاه باز می‌کنند و دوباره که جمعیت به هم می‌آید در آن گم می‌شوند. (سناپور ۱۳۷۸:ص ۲۴۹)

این بند از آغاز فصل، می‌تواند از جانب راوی «دانال کل» روایت شده باشد. می‌تواند «سوم شخص محدود به ذهن» باشد و یا حتی می‌تواند از جانب راوی اول شخص بیان شده باشد. بدین ترتیب خواننده به هیچ وجه نمی‌تواند قضاوت کند که صدای چه کسی را می‌شنود و به ناچار صرفا محو خود تصویر می‌شود. تنها از بند دوم فصل است که به مرور راز راوی بر ملا می‌شود. هرچند که باز هم چندین پاراگراف طول می‌کشد که ما اطمینان پیدا کنیم راوی این فصل «الاهی» است و نه «صدرالدینی» و نظرگاه روایت نیز احتمالا «سوم شخص محدود به ذهن» است، هرچند با خلاقیت‌ها و ابتکارهایی پراکنده در شکست‌های زمانی؛ شبیه آنکه

«... و (نگاه کند) به زنی که نامش را فقط بعدها، سه سال بعد در آمریکا می‌فهمد، اما در آن لحظه که نشسته بود توی آن پذیرایی بزرگ و کم و بیش خالی، روبه‌روی صدرالدینی، فقط نگاه کنجکاو و بی‌غل‌وغش زن را می‌دید...». (سناپور، ۱۳۷۸:ص ۲۴۹)

این وضعیت در فصل آخر («مراسم معارفه») به جایی می‌رسد که پرسش درباره نظرگاه تا پایان نیز برطرف نمی‌شود و کل روایت به‌گونه‌ای پیش می‌رود که می‌توان راوی را «ثریا» و نظرگاه را «سوم‌شخص محدود به ذهن» تصور کرد، یا به همان اندازه می‌توان یک نظرگاه نمایشی در نظر گرفت که هیچ نشانه‌ی صریحی برای تأیید یا رد آن وجود ندارد. [۱].

این تنوع در فرم روایت و جابجایی مداوم نظرگاه‌ها، ساختار رمان را از محدودیت‌های تک‌صدا و خطی رئالیسم سنتی خارج می‌کند. سناپور با این تکنیک، نه‌تنها جایی برای اقتدار راوی مطلق باقی نمی‌گذارد، بلکه خواننده را به مشارکت فعال در کشف روایت‌ها و قضاوت در مورد آن‌ها دعوت می‌کند. بدین ترتیب، زمینه برای تزلزل در صحت و اعتبار هر یک از روایت‌ها فراهم می‌شود.

۳-۲- تزلزل در روایت‌ها

دومین ویژگی ساختاری برجسته‌ی «نیمه غایب»، تردید و تزلزل در قطعیت روایت‌ها است. «راوی غیرمعتبر» به صورت معمول در ادبیات یا با راوی پریشان‌ذهن پیوند می‌خورد (آن

۱در گفتگویی که با خود نویسنده داشتم، این گزینه‌ی «نظرگاه نمایشی» را ترجیح می‌داد، هرچند به این تعلیق هم واقف بود.

چنان که در رمان‌های «سمفونی مردگان» یا «خشم و هیاهو» می‌بینیم) و یا با راوی غیرصادق. (به مانند راوی «بازمانده روز» نوشته‌ی «کازو ایشی گورو») در غیاب این دو گونه از راوی، روایت‌های اول‌شخص، هرچند به صورت طبیعی ناقص و صرفا بازتاب‌دهنده‌ی فهم یا مشاهدهای شخصیتی است که به تنهایی نمی‌تواند تمام حقیقت را شامل شود، اما در نهایت به ناچار موثق قلمداد می‌شود، چون چنین روایت‌هایی تنها دریچه‌ی ارتباط میان خواننده با جهان داستان است. با این حال، سناپور موفق شده تا از ترکیب همین راویان معمول و آشنا، با تغییر نظرگاه و روایت در فصول پیاپی، ما را در معرض گونه‌ای از «روایت غیرموثق» قرار دهد، که اطلاعات کافی برای کشف و تردید در هر روایت، در خود رمان وجود دارد. هر شخصیتی — فرهاد، فرح، سیندخت، الاهی، و ثریا— داستان را از زاویه‌ی نگاه خود روایت می‌کند، در حالی که سرنوشتشان به هم پیوند خورده است. بدین ترتیب ساختار نهایی رمان نه‌تنها روایتی متکثر می‌سازد، بلکه نشان می‌دهد درک هر شخصیت از دیگری و از وقایع مشترک، ناقص و شکننده است.

داستان رمان حول جدایی والدین سیندخت و جستجوی او برای فهم دلایل ترک مادرش (ثریا) شکل گرفته است. سیندخت، که در کودکی نزد پدر مانده، با پرسش‌هایی درباره‌ی انگیزه‌های مادرش بزرگ می‌شود که بر روابطش با فرهاد (معشوقش)، فرح (دوستش)، و الاهی (استادش که مادر را می‌شناسد) تأثیر می‌گذارد. اما هر شخصیت، به دلیل محدودیت‌های فهمی ذاتی انسان و اغلب جوانی و کم‌تجربگی، تنها بخشی از واقعیت را درک می‌کند. مثلا، در فصل اول («مراسم تشییع»)، فرهاد از رابطه‌اش با سیندخت روایت می‌کند و در گفت‌وگویی با او می‌گوید:

«به خاطر حرف‌های دیشب بهم طعنه می‌زنی؟»

«شده که با طعنه زدن چیزی درست شده باشد؟»

«پس با چی درست می‌شود؟»

«من فقط به مادرم فکر می‌کنم. بهت که دیشب گفتم. فقط هم می‌دانم که برای او چه کار می‌توانم بکنم»

«بقیه چی؟»

«من به اندازه کافی به تو جواب پس دادم. دیگر بس است»

«تو هنوز از دیشب ناراحتی؟» (سناپور، ۱۳۷۸: ۴۴-۴۵)

فرهاد این گفت‌وگو را صرفاً دلخوری از بحث دیشب می‌بیند و نمی‌تواند فهمی عمیق‌تر از احساسات و دلایل سیندخت پیدا کند. جوانی و تمرکز فرهاد روی احساساتش، برداشت او را ناقص و روایتش از شخصیت سیندخت و دلایل شکست رابطه را ناموثق می‌کند. این ضعفی است که گویا خودش هم سال‌ها بعد بدان پی می‌برد و در واپسین کوشش ناکام برای کشف راز شکست رابطه می‌گوید: «برای همین باید بروم دنبالش تا بفهمم» (ص۴۰) که البته هرگز به سرانجام نمی‌رسد، چرا که سیندخت رفته است و دیگر به او دسترسی ندارد.

در فصل دوم («مراسم خواستگاری»)، فرح از دوستی خود با سیندخت سخن می‌گوید و سپس در گفت‌وگویی با الاهی، هنگامی که از او پرسیده می‌شود «آیا دعوا کرده بودند؟» پاسخ می‌دهد: «نمی‌دانم. فقط گفت فرهاد نمی‌تواند بفهمد و نمی‌خواهد کمکش کند که مادرش را پیدا کند» (سناپور، ۱۳۷۸: ص۱۳۹). اینجا نخستین باری است که پس از شنیدن روایت فرهاد، از زبان و نظرگاه فرح به ناقص بودن فهم او پی می‌بریم؛ اما هرچند نظرگاه فرح می‌تواند ما را از نقص روایت فرهاد باخبر کند، اما خود فرح نیز فرصت و امکان کشف کامل انگیزه‌ها و احساسات عمیق سیندخت را ندارد. او به شدت درگیر دغدغه‌های خودش، از جمله فشار خانواده برای ازدواج است که در فهم سیندخت به ناچار به همان توضیحی که خودش داده اکتفا می‌کند؛ اما ما در فصل بعدی فرصت داریم که ناقص بودن همین توضیح را هم دریابیم.

فصل سوم («مراسم قربان») همان صحنه‌ی گفتگو میان فرهاد و سیندخت را این بار از زاویه‌ی سیندخت بازگو می‌کند:

می‌گویم: «شده که با طعنه زدن چیزی درست شده باشد؟» یعنی که درست شدنی نیست، یعنی با حرف زدن چیزی حل نمی‌شود. او می‌گوید: «پس با چی درست می‌شود؟» می‌خواهد بگوید راه نشان بده، من دارم سعی‌ام را می‌کنم. باور نکرده هنوز که نمی‌تواند از زیر سایه‌ی پدر تنومندش بیرون بیاید. (سناپور، ۱۳۷۸:ص ۲۳۹)

در فصل چهارم («مراسم وصل») راوی داستان به شخصیتی تغییر پیدا می‌کند که بسیار مسن‌تر، باتجربه‌تر و در نتیجه آگاه‌تر از هر سه نوجوان قبلی است. استادی که پیشتر فقط شخصیتی فرعی در روایت‌ها به شمار می‌آمد، اما در اینجا برای نخستین بار خواننده در می‌یابد که میزان آگاهی و اطلاع او از پیشینه‌ی تمامی وقایعی که بر گذشته‌ی مادر و پدر سیندخت رفته چقدر زیاد است:

«با این همه شاید ثریا راضی می‌شد اگر الاهی می‌توانست احساس بد خودش را به او هم منتقل کند، احساسی که او را نه فقط مجاب که مصر کرده بود دیگر وقتش رسیده است سیمین همه چیز را بداند». (سناپور، ۱۳۷۸:ص ۲۵۹)

این تصویری که از اشراف ناظران بزرگسال بر وضعیت مجادلات نوجوانان ارائه می‌شود، خواننده را دچار این احساس می‌کند که تمامی خوانده‌های پیشین که جهان را از دریچه‌ی نگاه جوانان روایت کرده بود، تا چه میزان خام‌اندیشانه بوده و چه دایره‌ی تنگ و محدودی از واقعیت‌ها را در بر می‌گرفته است.

تکثر راوی‌ها در «نیمه غایب» این تزلزل‌ها را به صورت مداوم آشکار می‌سازد. چرخش زاویه‌ی دید نشان می‌دهد که هر روایت تا چه حد ناقص، و به تنهایی غیرقابل اتکا است. این ویژگی، ساختار رمان را از یک نسخه‌ی سنتی با روایتی تخطی‌ناپذیر متمایز کرده و آن را به محتوای اثر، که آشکارا سویه‌های اقتدارستیز دارد، پیوند می‌دهد. این ارتباط در بخش بعد مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

۳-۳- پیوند با درون‌مایه

در مرحله‌ی دریافت، ساختارهای معنادار رمان «نیمه غایب» شناسایی شدند که شامل تنوع در فرم روایت و تردید و تزلزل در قطعیت روایت‌هاست. این تنوع ها، که پیش‌تر تحلیل شدند، نه‌تنها از قالب‌های اقتدارگرای روایت سنتی فاصله می‌گیرند، بلکه با درون‌مایه‌ی اثر پیوندی عمیق برقرار می‌کنند و اقتدارستیزی را به مثابه محور اصلی رمان برجسته می‌سازند. «ساخت‌گرایی تکوینی روی شخصیت‌ها تمرکز می‌کند و به واسطه‌ی این شخصیت‌ها روابط متقابل بین ساختار اجتماعی با ساختار اثر ادبی به وسیله نویسنده شناخته می‌شود». (عسگری و شهبازی، ۱۳۹۳ : ۶۹) بررسی شخصیت‌های رمان نیمه‌ی غایب نیز نشان می‌دهد که داستان، کشمکشی مداوم میان سرکشی‌های نسل جوان در برابر اقتدارهای سنتی خانواده، جامعه و حتی حکومت است و این درون‌مایه به‌واسطه‌ی ساختار فرمی رمان تقویت و بازنمایی می‌شود.

«فرهاد» در خانواده‌ای پدرسالار بزرگ شده و به شدت تحت سیطره‌ی اعمال نظرهای پدر مقتدر خود قرار دارد. جایی در گفته‌های سیندخت هم دیدیم که اساسا یکی از دلایل فاصله گرفتن سیندخت از فرهاد همین است که او توانایی خروج از زیر سایه‌ی اقتدار پدرش را ندارد. با این حال، در ظاهر امر، فرهاد در دوره‌ای از زندگی تلاش می‌کند علیه این اقتدار خانوادگی دست

به طغیان بزند. او ارتباطش را با خانواده قطع می‌کند. از تمامی حمایت‌ها و مزایای خانوادگی چشم‌پوشی می‌کند و زندگی سختی را در تنهایی پی می‌گیرد.

از سوی دیگر می‌دانیم که او پیشتر و در دوره‌ی دانشجویی هم فعالیت‌هایی کرده که با برخورد و پی‌گرد مقام های انضباطی دانشگاه همراه بوده است. یعنی همزمان با طغیان علیه اقتدارگرایی پدر، کوشش هم در مسیر طغیان علیه اقتدارگرایی حاکم بر کشور داشته است. اما پس از مدت‌ها دوری از خانواده و در زمانی که سیندخت هم دیگر او را رها کرده، خبر بیماری پدرش را می‌شنود. در بازگشت به بیمارستان و ملاقات با اعضای خانواده، دچار این وسوسه می‌شود که این بار درخواست‌های پدر را بپذیرد. به دانشگاه برگردد. به مقام های انضباطی بابت فعالیت‌های سیاسی‌اش تعهد بدهد و از همه مهم‌تر، حتی بنابر تشخیص، انتخاب و صلاح‌دید خانواده‌اش تن به ازدواج بدهد. البته او پیش از پذیرش این شرط آخر، تلاش ناکالمی برای پیدا کردن سیندخت به خرج می‌دهد اما وقتی این واپسین تقلا هم به جایی نمی‌رسد، گویی از تمامی طغیان‌های گذشته‌اش سرخورده و پشیمان می‌شود. درست به مانند پیش‌بینی سیندخت که البته در سه فصل بعد خواهیم دید و تشخیص داده بود او هرگز نمی‌تواند از زیر سایه‌ی پدر تنومندش بیرون بیاید. آخرین دیالوگ فصل اول، نشان می‌دهد که فرهاد در آخرین مقاومت خودش هم به شکست برخورده و تسلیم می‌شود:

«از بزرگراه می‌روم. آفتاب داغ است اما دیگر فرقی نمی‌کند. مادر می‌گوید، همانکه خانه‌شان رفتیم و سرش را بلند نکرد خوب است؟ می‌گویم خوب است، مگر دیگر فرقی می‌کند؟» (سناپور، ۱۳۷۸: ۱۳۰)

در فصل دوم، به چالش بسیار مشابهی میان فرح با خانواده‌اش بر می‌خوریم. فرح هم به نوعی از یک خانواده سنتی به دانشگاه آمده که می‌خواهند برای او شوهری انتخاب کنند. فرح هم به مانند فرهاد در دانشگاه وارد یک رابطه‌ی عاشقانه شده، شاید به این امید که با ازدواجی که محصول انتخاب خودش است بتواند از مداخله های خانواده رهایی پیدا کند. با این حال، فرح هم در این رابطه‌اش شکست می‌خورد. شکست و حس رهاشدگی برای او هم به اندازه‌ی فرهاد ویرانگر است تا به حدی که حتی تصمیم به خودسوزی می‌گیرد. در صحنه‌ی پایانی، جایی که در حمام خانه‌اش درمانده و آماده به مرگ با سیندخت مواجه می‌شود، به اختصار این حس بر جای ماندگی را برای او تعریف می‌کند: «توی بزرگراه، تنها ولم کرد»(سناپور، ۱۳۷۸:ص ۲۲۱) و ادامه می‌دهد «گفت ماشین را هل بده، ولم کرد و رفت».(همان)

با این حال، او بر خلاف فرهاد، حتی این آمادگی را دارد که خودش را بکشد اما به سمت خانواده باز نگردد. «من نمی‌روم شمال، نمی‌روم». (سناپور، ۱۳۷۸: ص۲۲۱) و البته همان‌طور که پیشتر در فصل اول خوانده و دریافته‌ایم، او همچنان در پایتخت می‌ماند وکوشش می‌کند روی پای خودش بایستد.

در فصل سوم، به سیندخت می‌رسیم که شخصیت محوری داستان است. او هم به نوعی درگیر تجربه‌ای مشابه با پدر خودش است. هرچند خانواده‌ی او قید و بندهای سنتی نظیر خانواده‌ی فرهاد و فرح را ندارند، اما در نهایت رفتار پدر سیندخت نیز به گونه‌ای بوده که مادرش سال‌ها پیش خانه را رها کرده و از کشور خارج شده است. سیندخت به صورت مداوم در جستجوی کشف راز این اتفاق است اما در طول مسیر متوجه می‌شود که به مانند مادرش باید نسبت به بسیاری از کلیشه‌های اقتدارآمیز سنتی در فضای سیاسی و اجتماعی اطراف خود واکنش نشان بدهد. او از سویی از رابطه با فرهاد دلسرد می‌شود چرا که گمان می‌کند فرهاد توانایی واقعی برای خروج از سیطره‌ی پدر ش را ندارد. از سوی دیگر، به مانند فرهاد درگیر فعالیت‌هایی می‌شود که برای او هم پیامدهای سیاسی و انضباطی به همراه دارد. با این حال، در جستجوی تهورآمیز ش برای پشت‌پا زدن به تمامی قید و بندهای سنتی، در نهایت به میهمانی استادی می‌رود که پیشاپیش از نیت او آگاه است. در واقع، سیندخت خودش را تسلیم یک فرد نمی‌کند، بلکه به نظر می‌رسد رفته است تا خودش و بدنش را از یکی دیگر از بندهای سنتی و اجتماعی رها کند. این طغیان شخصی، بالاترین مرحله از تحولی است که سیندخت نوجوان برای رسیدن به سطحی از بلوغ نهایی طی می‌کند.

در نهایت به شخصیت ثریا می‌رسیم. مادر سیندخت که در ظاهر به نسل دیگری تعلق دارد و انتخاب‌هایش را سال‌ها پیش انجام داده. اما در نهایت می‌توان دریافت که او هم در زمانه‌ی خودش به نوعی علیه ساختار سنتی خانواده و جامعه‌اش سر به طغیان برداشته و به الگویی آرمانی برای رفتار دخترش بدل شده است.

این طغیان‌ها در بستری از جامعه‌ی سنت‌زده، حکومت اقتدارگرا، و میراث انقلاب و جنگ رخ می‌دهند. ساختار چندصدای رمان، با شکستن اقتدار روایی سنتی، این درون‌مایه‌ی اقتدارستیز را بازتاب می‌دهد؛ هر راوی با فهم ناقص خود، بخشی از سرکشی را روایت می‌کند و تزلزل روایت‌ها، شکنندگی اقتدار را نمایان می‌سازد. تنوع فرم و تردید در روایت‌ها، نه‌تنها از هژمونی تک‌صدا رهایی می‌یابد، بلکه چالش شخصیت‌ها با اقتدار را تقویت می‌کند. بنابراین، ساختار «نیمه غایب»

به‌طور کامل با درون‌مایه‌ی طغیان علیه اقتدارگرایی هم‌راستاست و نتیجه‌ی این مرحله‌ی دریافت، شناسایی یک ساختار اقتدارستیز است که ذهنیت طبقه‌ی متوسط نوگرا را در دهه‌ی هفتاد بازنمایی می‌کند.

۴- مرحله‌ی تشریح

مرحله‌ی «تشریح» در نظریه‌ی ساختارگرایی تکوینی گلدمن، به پیوند ساختارهای معنادار اثر با جهان‌بینی طبقه‌ی اجتماعی نویسنده اختصاص دارد و این ساختارها را در بستر شرایط تاریخی و اجتماعی بررسی می‌کند. در بخش پیشین، تحولات ساختاری «نیمه غایب»— شامل تنوع در فرم روایت، تردید و تزلزل در قطعیت روایت‌ها، و اقتدارستیزی— شناسایی شدند. این بخش، این ساختارها را با مضامین رمان پیوند می‌دهد تا نشان دهد چگونه اثر حسین سناپور (۱۳۷۸)، جهان‌بینی طبقه‌ی متوسط نوگرای شهری را در دهه‌ی هفتاد خورشیدی بازتاب می‌دهد؛ جهانی‌بینی‌ای که از اقتدارگرایی سنتی و انقلابی فاصله گرفته و به ارزش‌های مدنی، گفتگو و فردیت گرایش یافته است. گلدمن تأکید دارد که «درک خود از رمان را با جهان‌بینی طبقه اجتماعی مربوط بدان انطباق می‌دهیم» و «ساختار معنادار متن در ساختار فراگیر شرایط تاریخی شکل‌دهنده‌اش بررسی می‌شود» (پوینده، ۱۳۹۲: ۵۵). در این راستا، مضمون های نقد سنت و اقتدار، شوق به گفتگو، ظهور زنان کنشگر، و نقد غیرمستقیم خشونت در «نیمه غایب» تحلیل می‌شوند و با ذهنیت طبقه‌ی متوسط نوگرا در جامعه‌ی پساانقلابی ایران هم‌راستا می‌گردند.

۴-۱- نقد سنت و اقتدار

یکی از برجسته‌ترین مضمون های «نیمه غایب»، نقد اقتدارگرایی، در شکل های مختلف سیاسی و البته سنتی و فرهنگی آن است. در وجه سیاسی، قهرمانان رمان به دلیل فعالیت‌های دانشجویی خود با برخوردها و محرومیت‌های انضباطی مواجه می‌شوند. ساموئل هانتینگتون اعتقاد دارد «مخالفت دانشجویان با حکومت، شدیدترین نشانه مخالفت طبقه‌ی متوسط است زیرا مخالفتی پایدار است. این نوع مخالفت‌ها از کاستی‌های مادی سرچشمه نمی‌گیرد، بلکه بیشتر از عدم امنیت روانی، ازخودبیگانگی و احساس گناه شخصی و احساس نیاز به هویت مایه می‌گیرد. طبقه متوسط شهری شأن ملی، پیشرفت هدف ملی و فرصت مشارکت در بازساری سراسر جامعه را خواستار است». (هانتینگتون، ۱۳۶۹ : ۵۲۸)

علاوه بر اشاره به برخوردهای کمیته‌ی انضباطی، تصویر فضای پرفشار و خفقان‌آوری که در جریان جلسات شب‌نشینی مشاهده می‌شود، یادآور دیگری است بر وضعیتی که شخصیت‌های جوان رمان علیه آن سر به شورش می‌گذارند؛ هرچند این احساس نظارت و کنترل تنها از جانب مقامات دانشگاه احساس نمی‌شود و بلافاصله به اعضای خانواده (با تأکید مشخص بر پدران سنتی) گسترده می‌شود تا یادآوری شود «اقتدارگرایی این افراد، عاملی است برای بازیچه قرار دادن دانشجویان». (مسعودنیا، فروغی، ۱۳۹۱ : ۱۲۱) این وجه دوم از نقادی است که سبب می‌شود نیمه‌ی غایب از بسیاری ازهمتایان پیشین خودش متمایز شود.

به خلاف بسیاری از همتایان پیشین، همچون «سووشون» (دانشور، ۱۳۴۸) که در عین نقد اقتدار حکومتی، ساختار اقتدارگرای سنت را با نگاهی ستایش‌آمیز بازنمایی می‌کردند، سناپور اقتدار خانوادگی و اجتماعی را همزمان با اقتدار سیاسی به چالش می‌کشد. درست به مانند رویکرد و ذهنیت غالب بر طبقه‌ی متوسط نوگرای ایرانی که در دهه‌ی هفتاد رفته رفته تحولی اجتماعی و فرهنگی را از پایین رقم زدند و تا تحمیل آن به ساختار سیاسی کشور پیش رفتند.

با پایان جنگ و پس از یک دهه وقفه، جامعه‌ی ایرانی سرانجام در دهه‌ی هفتاد فرصتی پیدا کرد تا به دلایل شکست آرمان‌های بلندپروازانه‌اش در انقلاب نگاهی بیندازد. به نظر می‌رسد که بازتولید استبداد در ساختارهای سیاسی، بخش بزرگی از جامعه را بدین فکر انداخت که ریشه‌های اقتدارگرایی را در لایه‌هایی عمیق‌تر از ارکان دولتی جستجو کند. بازار نقد سنت‌های تاریخی و فرهنگی در این دوران چنان اوج گرفت که حتی کار به ادبیات و تولیدهای عامه‌پسند رسید و شمارگان کتابی همچون «جامعه‌شناسی خودمانی» از ده‌ها هزار نسخه فراتر رفت؛ گویی دیگر همگان توافق داشتند که تاریخ و سنت و فرهنگ جامعه‌ی ما چنان در ذات خودش ایراد دارد که مستقل از نهادهای سیاسی و اجتماعی، عقب‌ماندگی و اقتدارگرایی را بازتولید می‌کند.

صرف نظر از این نسخه‌های افراطی و عامیانه، نقد و واکاوی ریشه‌های اقتدارگرایی در سنت‌های تاریخی و حتی مذهبی، به خوانش‌های بدیع و نوینی در دهه‌ی هفتاد منجر شد که بیشتر سمت و سوی مدارا و کثرت‌گرایی داشتند. روایت‌هایی که عبدالکریم سروش از تکثرگرایی بر بستر مثنوی معنوی ارائه می‌داد با اقبال گسترده‌ی نسل جوان مواجه شد و همزمان رنگ و لعاب جدیدی در سینما و هنر کشور به کمک این نسل آمد تا زیست مدرن خود را با فاصله‌گذاری نسبت به سنت‌های متصلب اجتماعی بازآرایی کند. درست به مانند قهرمانان پروبلماتیک رمان حسین سناپور —فرهاد، فرح، و به‌ویژه سیندخت—که به شکل های مختلف

تلاش کردند در برابر ارزش‌های کالایی سنت (مثل ازدواج تحمیلی) به ارزش‌های کیفی چون آزادی و فردیت گرایش یابند.

۴-۲- به چالش کشیدن اقتدار روایت

آغاز دهه‌ی هفتاد خورشیدی در ایران، تقریبا مصادف بود با پیدایش و گسترش رسانه‌ی جدیدی که از گزند کنترل و نظارت رسمی در امان بود: «ماهواره»! در زمانه‌ای که هنوز چالش ممنوعیت دستگاه ویدیو در کشور مسأله‌ساز بود، شبکه‌های ماهواره‌ای به ناگهان اقتدار حکومتی بر کنترل روایت‌ها را به چالش کشیدند. اگر ویدیوی ممنوع، نهایتا کارکرد تماشای فیلم و شوهای موسیقی را داشت، کانال‌های ماهواره‌ای بلافاصله به بحث‌های سیاسی گرایش پیدا کردند و صداهایی را به منازل ایرانیان آوردند که برای سال‌ها به کلی سرکوب شده بود؛ با این حال کلان روایت مقتدرانه‌ی قدرت رسمی، فقط از جانب این رسانه‌ی نوظهور و ممنوعه مورد هجمه قرار نگرفت.

روی کار آمدن دولت اصلاحات، خیلی زود دوران جدیدی از «بهار مطبوعات» را رقم زد. «نگاهی به سیر صعودی شمارگان روزنامه‌ها، مجلات و کتب در سال‌های پس از ۱۳۶۸ گواه روشنی بر رشد گرایش‌های روشنفکری در جامعه و افزایش تقاضا برای ابزارهای پاسخگو به آن است». (مسعودنیا، فروغی، ۱۳۹۱ : ۱۱۱) با چنین ابزارهایی بود که جامعه‌ی مدنی ایران با تکثری کم‌سابقه از خرده روایت‌های سیاسی و اجتماعی مواجه شد. اگر اعمال محدودیت شدید بر روزنامه‌ها در سال‌های جنگ سبب شده بود تا معدود نشریه های منتشر شده عملا از بعد اخبار و تحلیل‌ها تفاوت قابل ذکری نداشته باشند، در نیمه‌ی پایانی دهه‌ی هفتاد هر شهروند فعال حتما باید چندین نشریه (گاه حتی از جناح مخالف) را می‌خرید تا از کوران اخبار و تحولات عقب نماند. دیگر نه تنها هیچ روزنامه‌ای نمی‌توانست به تنهایی تمام حقیقت را روایت کند، بلکه حتی ادعای رسانه‌های بزرگتری همچون صدا و سیما نیز تماما موثق و تردیدناپذیر به شمار نمی‌آمدند. رمان حسین سناپور، با تمام اشاره هایی که پیشتر در فصل «تزلزل در روایت‌ها» ذکر شدند، محصولی متناسب و طبیعی در همین دوران شکست کلان روایت رسمی و ظهور انبوهی از خرده روایت‌ها بود.

۴-۳- شوق به گفتگو

هرچند طرح شعار «گفتگوی تمدن‌ها» از جانب دولت اصلاحات را می‌توان یک نشانه‌گذاری قطعی در نیمه‌ی دوم دهه‌ی هفتاد قلمداد کرد، اما واقعیت این است که مسأله‌ی «گفتگو» از

سال‌ها پیش از آن در دل جامعه‌ی مدنی ایران مورد اقبال ویژه قرار گرفته بود. مجله‌ی «گفتگو» به ابتکار «مراد ثقفی» فعالیت خودش را از ۱۳۷۲ آغاز کرد و خیلی زود به یکی از نشریات جریان‌ساز وقت بدل شد. سال‌ها بعد «محمدعلی ابطحی» مجله‌ی «گفتگوی ادیان» را تأسیس کرد و تقریبا در همان دهه بود که «داریوش آشوری» با انتخاب معادل «گفتمان» برای «دیسکورس» به یکی از نیازهای روزافزون فضای گفتگویی کشور پاسخ داد.

دعوت به گفتگو در سال‌های دهه‌ی هفتاد چنان اثرگذار و بنیادین قلمداد می‌شد که مخالفان جریان اصلاح و نوسازی در واقع مخالفان جبهه‌ی «گفتگو» قلمداد می‌شدند. این نقدی بود که بلافاصله از جانب طبقه‌ی متوسط، حتی به نیروهای دخیل در انقلاب ۵۷ هم وارد شد و یکی از دلایل شکست انقلاب، به فقدان گفتگو در میان سازمان‌های چریکی نسبت داده شد. این باور عمیق، به گره‌گشایی گفتگو در رمان نیمه‌ی غایب نیز به خوبی قابل مشاهده است.

پس از فصل چهارم رمان (با عنوان «مراسم وصال») رمان با فصل «مراسم معارفه» به پایان می‌رسد. خواننده در همان فصل چهارم می‌خواند که سیندخت بالاخره با مادرش ملاقات می‌کند و به «وصال» نیمه‌ی غایب خود می‌رسد؛ اما به نظر می‌رسد که از نظر نویسنده هنوز گره‌گشایی نهایی انجام نشده و این وصال به تنهایی کافی نیست. فصل پنجم تماما به یک «گفتگو» بین سیندخت و مادرش اختصاص پیدا می‌کند تا گره‌گشایی نهایی رمان تنها از خلال یک گفتگوی مستقیم و صریح محقق شود. عنوان فصل یعنی «معارفه» هم به خوبی یادآور می‌شود که گویی تمام تحقیق ها و جستجوهای پیشین سیندخت برای شناخت مادرش، در برابر این گفتگوی مستقیم نمی‌توانند واجد وضعیت «معارفه» باشند؛ بنابر باور غالب در طبقه‌ی متوسط دهه‌ی هفتاد، در غیاب یک گفتگوی مستقیم، ما حتی به هم معرفی هم نخواهیم شد.

۴-۴- ظهور زنان کنشگر

همین اشاره‌ی ساده که از پنج راوی داستان نیمه‌ی غایب، سه نفرشان زن هستند، (فرح، سیندخت و ثریا) به تنهایی می‌تواند پررنگ شدن نقش و جایگاه زن در رمان سناپور را نشان بدهد، با این حال، تحول در جایگاه شخصیت زنان این رمان، صرفا محصول یک رشد کمّی نیست. برخلاف الگوهای سنتی مانند «زن اثیری» در «بوف کور» (صادق هدایت، ۱۳۱۵) یا زنان قربانی در «شوهر آهوخانم» (علی‌محمد افغانی، ۱۳۴۰)، سیندخت و فرح شخصیت‌هایی مستقل، کنش‌گر و پیش‌برنده هستند. فرح به هیچ قیمتی حاضر نمی‌شود تن به ازدواج سنتی مورد نظر

خانواده‌اش بدهد: «نمی‌خواهم اصلاً ازدواج کنم» (سناپور، ۱۳۷۸: ص۱۴۶) و سیندخت نه تنها کنترل کامل رابطه‌ی عاشقانه‌اش با فرهاد را در اختیار دارد، بلکه وقتی تصمیم می‌گیرد به ملاقاتی شبانه با استاد خودش برود، به جای آنکه قربانی هوسرانی مردانه جلوه کند، بیشتر سیمای یک بازیگر ماجراجو را پیدا می‌کند. جالب اینجاست که سناپور این شیوه از کنشگری مقتدارنه را فقط به نسل جدید و جوان شخصیت‌های خودش محدود نمی‌کند و پیش از آنان، «ثریا» را در وضعیتی مشابه به تصویر می‌کشد. وضعیتی که در آن ثریا با قدرت اراده و تصمیم خود از زندگی نامطلوب فاصله می‌گیرد و در مقابل این همسرش است که مثل یک بازنده بر جای می‌ماند و در هم می‌شکند. درست به مانند فرهاد جوان که زیر بار تصمیمی که سیندخت برای پایان رابطه می‌گیرد خرد می‌شود و از پا در می‌آید.

شاید چنین تصویری از زنان مستقل و کنشگر تنها در بستر دهه‌ای امکان شکل‌گیری داشت که برای نخستین بار حضور زنان در نظام آموزش عالی حتی از مردان هم پیشی گرفته بود. (سهم دانشجویان زن در دهه‌ی هفتاد از مرز ۵۳٪ از ظرفیت دانشگاه‌های کشور عبور کرد. (رفیع‌پور، ۱۳۹۶ : ۳۷۱)) در همان سال‌ها بود که نشریه هایی چون «زن» (به صاحب امتیازی فائزه هاشمی) با طرح مطالبات برابری جنسیتی به یکی از اثرگذارترین نشریات پیشرو کشور بدل شدند و تصمیم «الاهه کولایی»، از نمایندگان منتخب مجلس ششم برای آنکه بدون پوشش چادر در مجلس حاضر شود فضای رسمی سیاست کشور را با یک شوک بزرگ مواجه کرد.

در برابر این پیشرفت‌های مثبت، یک فاجعه‌ی اجتماعی هم به پررنگ شدن مسأله‌ی زنان و چالش حقوق و امنیت آن‌ها در جامعه به شدت دامن زد. افشای جنایت‌های سریالی «خفاش شب» (۱۳۷۱-۱۳۷۶) جامعه‌ی ایرانی را در بهت و حیرت فرو برد و بلافاصله به بحث‌های گسترده در مورد مسأله‌ی خشونت علیه زنان منجر شد. تصویر آن جنایت حتی در بسیاری از رمان‌های آن دهه (از جمله «هیس» نوشته‌ی محمدرضا کاتب و «اسفار کاتبان» نوشته‌ی ابوتراب خسروی) بازتاب پیدا کرد. هرچند در نیمه‌ی غایب، سناپور هیچ اشاره‌ی مستقیمی به چنین جنایتی بروز نمی‌دهد، اما زنان داستان او نیز به‌عنوان قهرمان‌های پروبلماتیک، نارضایتی از خشونت مردسالار اجتماعی را به ارزش‌های کیفی (برابری، آزادی) تبدیل می‌کنند که نشانگر جهت‌گیری جدیدی در حرکت طبقه‌ی متوسط جامعه‌ی ایرانی بود. روندی که از همان دهه آغاز شد تا سال‌ها بعد به اصلی‌ترین محور یک خیزش گسترده‌ی اجتماعی و سیاسی بدل شود.

۵- جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

حسین بشیریه در نقد گفتمان مدرنیسم مطلقه‌ی پهلوی می‌نویسد: «در این گفتمان بر اقتدارگرایی، اصلاحات از بالا، عقلانیت مدرنیستی، ناسیونالیسم ایرانی، مرکزیت سیاسی، مدرنیسم فرهنگی، سکولاریسم و توسعه‌ی صنعتی تأکید می‌شد» (بشیریه، ۱۳۸۱: ۶۸). نقد این گفتمان اقتدارگرا، یکی از پایه‌های اصلی گفتمانی را تشکیل داد که در دهه‌ی هفتاد به اوج رسید. اگر بپذیریم که «پیروزی انقلاب اسلامی در ایران حاصل ائتلاف طبقه‌ی متوسط سنتی و جدید بود» (آبراهامیان، ۱۳۷۷: ۶۱۵)، آنگاه بهتر می‌توان دریافت که این دو گرایش چگونه در سال‌های پس از انقلاب هر یک از زاویه‌ی نگاه خود به نقد و بازخوانی انقلاب پرداختند و در رقابتی جدید با یکدیگر بر ارزش‌ها و هنجارهای خود تأکید کردند.

آغاز دومین دهه‌ی حیات جمهوری اسلامی با رویدادهایی چون پایان جنگ، درگذشت رهبر کاریزماتیک انقلاب، بازنگری در قانون اساسی، و دوران بازسازی و توسعه‌ی اقتصادی همراه بود. از میان این عوامل، «نوسازی اقتصادی ایران پس از جنگ همراه با تغییرهای جمعیتی را می‌توان مهم‌ترین عامل تحول در جامعه قلمداد کرد» (مسعودنیا، فروغی، ۱۳۹۱: ۱۱۱). این تغییرها به ظهور نسل جدیدی منجر شد که در فضای بازتری، ناشی از ملزومات توسعه‌ی اقتصادی، تحولاتی بنیادین را به زیرساخت‌های فرهنگی و سنتی جامعه تحمیل کردند. دهه‌ی هفتاد خورشیدی، نخستین آوردگاه جدی میان این دو گفتمان کلان بود.

تحلیل رمان «نیمه غایب» اثر حسین سناپور (۱۳۷۸) با تکیه بر نظریه‌ی ساختارگرایی تکوینی لوسین گلدمن، نشان می‌دهد که این اثر چگونه از طریق تحولات ساختاری و مضمونی خود، بازتاب‌دهنده‌ی جهان‌بینی طبقه‌ی متوسط نوگرای شهری در این دهه است. در مرحله‌ی «دریافت»، ساختارهای اقتدارستیز رمان—شامل شکست قالب‌های کهن، چندصدایی، و روایت‌های متزلزل—شناسایی شدند که اقتدار روایی سنتی را درهم می‌شکنند. در مرحله‌ی «تشریح»، این ساختارها با مضمون هایی چون نقد سنت، شوق به گفتگو، و ظهور زنان کنشگر پیوند خوردند و به‌طور نامستقیم، نقد خشونت از خلال اقتدار خانوادگی تحلیل شد.

این رمان با فاصله‌گیری از سنت تک‌صدای غالب بر رمان‌های پیش از انقلاب، جهانی متکثر خلق می‌کند که اقتدار را در سطوح روایی و اجتماعی به چالش می‌کشد. تغییرات مداوم در نظرگاه‌ها، در کنار تغییر راوی در هر فصل و بازی‌های فرمی در جریان روایت، نشان‌دهنده‌ی گسست از قطعیت روایی و گرایش به تکثر و گفتگو است. این ساختارها، مضامینی را پدید

می‌آورند که با جهان‌بینی طبقه‌ی متوسط نوگرا هم‌راستاست: نقد سنت‌های متصلب خانوادگی و اجتماعی، نیاز به ارتباط در جامعه‌ای پس از جنگ، و ظهور زنان به مثابه کنشگرانی مستقل. این ویژگی‌ها، بخشی از عناصر تشکیل‌دهنده‌ی گفتمان طبقه‌ای بودند که پایه‌گذار جریان اصلاحات شد؛ گفتمانی که «بر مفاهیمی چون قانون‌گرایی، اصلاحات، تساهل و تسامح، و آشتی اسلام با مدرنیسم تأکید داشت» (مسعودنیا، ۱۳۸۷: ۱۳۵).

اهمیت این رمان در بستر دهه‌ی هفتاد، به‌عنوان دوره‌ای از گذار از ایدئولوژی‌های انقلابی به اصلاحات، آشکارتر می‌شود. این دهه، با ظهور جنبش دوم خرداد، شاهد چرخش طبقه‌ی متوسط نوگرا (متشکل از تحصیل‌کردگان و شهرنشینان) به سوی ذهنیت لیبرال و مدنی بود. «نیمه غایب» با بازنمایی این تحول، از اقتدارگرایی سنتی (مانند فشار پدر بر فرهاد) و پیامدهای آن (خودکشی پدر سیندخت) انتقاد می‌کند و همزمان، با برجسته‌سازی زنان کنشگر چون سیندخت و فرح، نقش فزاینده‌ی زنان را در این طبقه پیش‌بینی می‌کند. و این ویژگی‌ها، رمان را از آثار پیشین متمایز می‌کند که یا سنت را تقدیس می‌کردند (مانند «سووشون»، دانشور، ۱۳۴۸) یا زنان را در سایه نشان می‌دادند. (مانند «بوف کور»، هدایت، ۱۳۱۵) سناپور، به‌عنوان نویسنده‌ای از این طبقه، با ساختار چندصدا و متزلزل خود، نه‌تنها ذهنیت اجتماعی را بازتاب می‌دهد، بلکه به صورت متقابل به سطوحی از این جهان‌بینی اجتماعی شکل می‌بخشد و به‌گفته‌ی گلدمن «انسجامی را می‌آفریند که در عالم واقع به‌ندرت دست‌یافتنی است». (پوینده، ۱۳۹۲: ۱۸۴)

بدین ترتیب، پیامدهای این نظام‌بخشی به جهان‌بینی طبقه‌ی متوسط به فراسوی دهه‌ی هفتاد کشیده می‌شود. ظهور زنان کنشگر در «نیمه غایب»، بذری را می‌کارد که در دهه‌های بعدی، به‌ویژه در مطالبات جنسیتی و حضور اجتماعی زنان، شکوفا می‌شود. گرایش به گفتگو و نقد اقتدار نیز پیش‌زمینه‌ای برای ارزش‌های دموکراتیک است که در جنبش‌های بعدی، از اصلاحات تا اعتراض های اجتماعی، نمود می‌یابد. رمان، با پایان باز خود (مهاجرت سیندخت و «کارت پستال از خارج»، سناپور، ۱۳۷۸:ص ۲۸۵) جهت‌گیری مشخصی برای حل تعارض با ساختارهای سیاسی موجود پیشنهاد نمی‌کند، اما پرسش‌هایی را به میان می‌کشد که همچنان در جامعه‌ی ایران زنده‌اند. گلدمن می‌نویسد: «اثر ادبی با تمایلات آگاهی جمعی منطبق است و عمیقاً اجتماعی است» (پوینده، ۱۳۹۲: ۱۸۴). «نیمه غایب» نیز برآمده از همین آگاهی جمعی از دل تحولات اجتماعی است که همزمان دریچه‌ای به سوی جهت‌گیری‌های طبقه‌ی متوسط نوگرا

در دهه‌های بعد می‌گشاید. جهت‌گیری‌هایی که ما امروز می‌توانیم پیامدهایشان را ببینیم و با نشانه‌های پیشینی که در رمان وجود داشتند بسنجیم.

منابع و مأخذ

کتاب

آبراهامیان، یرواند (۱۳۷۷) ***ایران بین دو انقلاب***، ترجمه‌ی ابراهیم گل‌محمدی و محمدابراهیم فتاحی، تهران: نشر نی.

بشیریه، حسین (۱۳۸۱) ***دیباچه‌ای بر جامعه‌شناسی سیاسی ایران دوره‌ی جمهوری اسلامی***، تهران: موسسه نگاه معاصر.

پاینده، حسین، (۱۳۹۴) ***نظریه‌های رمان از رئالیسم تا پسامدرنیسم***، تهران: انتشارات نیلوفر

پوینده، محمدجعفر، (۱۳۹۲) ***درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات***، تهران: نقش جهان

پوینده، محمدجعفر، (۱۳۹۸) ***جامعه، فرهنگ، ادبیات: لوسین گلدمن***، تهران: نشر چشمه

تودوروف، تزوتان، (۱۳۹۳) ***منطق گفتگویی میخائیل باختین***، ترجمه داریوش کریمی، تهران: نشر مرکز

رفیع‌پور، فرامز، (۱۳۹۶) ***توسعه و تضاد***، تهران: شرکت سهامی انتشار

شمیسا، سیروس، (۱۳۸۹) ***انواع ادبی***، تهران: نشر میترا.

عبادیان، محمود،(۱۳۷۱) ***درآمدی بر ادبیات معاصر***، تهران: گهرنشر

گلدمن، لوسین، (۱۳۷۱) ***جامعه‌شناسی ادبیات، دفاع از جامعه‌شناسی رمان***، ترجمه محمدجعفر پوینده، تهران: هوش و ابتکار

لوکاچ، جورج، (۱۳۸۷) ***جامعه‌شناسی رمان***، ترجمه محمدجعفر پوینده، تهران: نشر ماهی

هانتینگتون، ساموئل (۱۳۹۶) ***سامان سیاسی در جوامع دستخوش تغییر***، ترجمه محسن ثلاثی، تهران: نشر علم.

مقاله:

پورآذر، رویا، (۱۳۸۷) «تخیل مکالمه‌ای: جستارهایی درباره رمان»، ***نقد ادبی***، شماره۴، از ۱۸۹ تا ۱۹۴.

عبداللهیان، سمیه، عبدی، هیوا، (۱۳۹۹) «تحلیل رمان آخرین انار دنیا اثر بختیار علی: خوانشی ساخت‌گرایانه از منظر لوسین گلدمن»، ***پژوهشنامه ادبیات کردی***، شماره۹، ص۱تا۲۳.

غلام، محمد، (۱۳۸۳) «جامعه‌شناسی رمان معاصر فارسی»، ***مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم***، ویژه‌نامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی، دوره جدید، سال دوازدهم، شماره ۴۵ و ۴۶، تابستان و پاییز ۱۳۸۳، ص۱۶۱.

فاضلی، نعمت‌الله، (۱۳۷۴)، «درآمدی بر جامعه‌شناسی هنر و ادبیات». ***فصل‌نامه علوم اجتماعی (دانشگاه علامه طباطبایی)*** ش۷و۸، از ۱۰۷ تا ۱۳۴.

مصلحی، صفورا، کازرونی، سیداحمدی، (۱۳۹۶) «بررسی و تحلیل مضامین اجتماعی در رمان‌های ایرانی(از ۱۳۷۰ تا ۱۳۹۰شمسی)»، فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی، (بهار ادب)، سال دهم- شماره سوم- شماره پیاپی۳۷، ص۲۵۱ تا ۲۶۴.

نامور مطلق، بهمن، (۱۳۸۷) «باختین، گفتگومندی و چندصدایی: مطالعه پیشابینامتنیت باختینی». فلسفه و کلام: شناخت، از ۳۹۷ تا ۴۱۳.

ولی‌پور هفشجانی، شهناز، (۱۳۸۷) «لوسین گلدمن و ساخت‌گرایی تکوینی»، مجله دانشکده علوم انسانی دانشگاه سمنان، سال۷، شماره ۲۵.

یانس، ندا؛ پاشایی فخری، کامران؛ عادل‌زاده، پروانه؛ (۱۳۹۸) «بررسی سبک‌شناسی و جامعه‌شناختی چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم با تأکید بر رویکرد لوسین گلدمن»، نقد تحلیل و زیبایی‌شناسی متون، سال دوم، شماره۴: ص۲۱ تا ۳۹.

مسعودنیا، حسین؛ فروغی، عاطفه؛ (۱۳۹۱) «بررسی جایگاه رمان در شناخت گفتمان سیاسی در ایران پس از انقلاب، مطالعه موردی ۱۳۷۶ – ۸۴»، نشریه دانش سیاسی و بین‌الملل، شماره۲، ص۱۰۳ تا ۱۲۸.