فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
س ۱۴، ش ۱ (پیاپی ۳۳)، بهار ۱۴۰۲
شاپا: ۸۴۵۷-۲۲۵۱ صص: ۱۱۳-۹۷

تحلیل و بررسی روایت‌شناختیِ رمان نیمه غایب براساس نظریه روایت‌شناسانه‌ی ژراژ ژنت

عاطفه عسلی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی، واحد قائم‌شهر، دانشگاه آزاد اسلامی، قائم‌شهر، ایران
دکتر حسام ضیایی (نویسنده‌ی مسئول)
استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد قائم‌شهر، دانشگاه آزاد اسلامی، قائم‌شهر، ایران
دکتر حسین پارسائی
استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد قائم‌شهر، دانشگاه آزاد اسلامی، قائم‌شهر، ایران

چکیده

رمانِ نیمه‌ی غائب حسین سناپور، یکی از آثارِ ادبی قابل توجهی‌ست که در اواخر دهه ۸۰ به نگارش درآمد. سناپور در این اثر تلاش کرده است که روایتی از چند شخصیت در تهرانِ اواخرِ دهه‌ی شصت به دست دهد که تقریبا اغلبِ این شخصیت‌ها به نحوی، با فضای فرهنگی، اجتماعی و سیاسیِ ایرانِ دهه شصت و نظمِ فرهنگی- اجتماعیِ برآمده از انقلاب ۵۷ قرار گرفته‌اند. از منظرِ شیوه‌ها و تکنیک‌های روایی، رمانِ نیمه غایب در ذیل رمان‌های مدرن قرار می‌گیرد. شیوه‌های متنوعِ روایت، فاصله گرفتن از زمانِ خطی روایت در آثار کلاسیک، چندصدا بودنِ فرم روایت نزدِ او، بهره گرفتن از شیوه‌های نوینِ روایت داستان و عواملی از این دست سبب شده است تا ظرفیت‌های رمانِ نیمه غایب از منظر روایت‌شناختی، قابل توجه باشد. در این پژوهش، با تمرکز بر خصلت‌های روایی این اثر تلاش خواهد شد تا با کاربستِ نظریه‌ی روایت‌شناسیِ ژرار ژنتِ فرانسوی، تکنیک‌های روایی غالب در رمان نیمه غیب مورد تامل قرار بگیرد. فرضیه‌ی این پژوهش این است که سناپور با ارائه‌ی رویکردهای مدرن در زمینه روایت، توانسته است اثری خلق کند که با معیارهایِ روایت‌شناسانه‌ی دوران مدرن تطابق دارد و این خصلت‌های روایی را می‌توان با استفاده از نظریه ژرار ژنت توضیح و تبیین کرد.

واژگان کلیدی: حسین سناپور، نیمه‌غایب، نظریه، روایت‌شناسی، ژرار ژنت

Email: dr.atefehasali@yahoo.com
ziaee.hesam@gmail.com
hosseinparsaei@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۸/۱۳
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۱/۱۶

۱- مقدمه

حسین سناپور متولد ۱۳۳۹ در کرج، یکی از نویسندگان و رمان‌نویسانِ معاصر ایرانی‌ست که فعالیت ادبی و فراگیری نخستین شیوه‌های رمان‌نویسی را از کلاس‌های هوشنگ گلشیری آغاز کرد. سناپور را می‌توان یا می‌بایست یکی از پرکارترین رمان‌نویسان و به طور کلی نویسندگانِ ایرانی در یکی دو دهه اخیر دانست. نگاهی به توالیِ آثار نگارش یافته‌ی او نشان می‌دهد که اواخر دهه‌ی هفتاد، آغاز کار حرفه‌ای او در زمینه‌ی رمان‌نویسی بوده است. در همین بازه زمانی یعنی سال ۱۳۷۸ش است که رمان نیمه‌غایب نوشته وی منتشر و به‌تدریج در دو دهه اخیر، از جمله پرفروش‌ترین رمان‌های معاصر فارسی بوده است که به چاپ‌های بالایی هم رسیده است. علاوه بر این اثر که تقریبا معرفیِ سناپور به جامعه‌ی ادبی ایران با آن انجام شد، از دیگر کارهای او می‌توان به رمانِ ویران می‌آیی (۱۳۸۲)، با گارد باز (۱۳۸۳)، سمت تاریک کلمات، برنده بهترین مجموعه داستان کوتاه در ششمین دوره جایزه هوشنگ گلشیری (۱۳۸۴)، شمایل تاریک کاخ‌ها (۱۳۸۸)، لب بر تیغ (۱۳۹۰)، دود (۱۳۹۳)؛ سپیدتر از استخوان (۱۳۹۴)؛ خاکستر (۱۳۹۶) و آتش (۱۳۹۷) اشاره کرد.

از منظر شیوه‌ی نویسندگی یا نزدیکیِ سبکِ روایی، می‌توان سناپور را جزو نسلِ نویسندگانی دانست که در ایران در حد فاصلِ انقلاب اسلامی تا دورانِ پس از اصلاحات در ایران، رشد یافته، اصول رمان‌نویسیِ مدرن را فراگرفته و به نگارش رمان‌هایی براساس اسلوب و شیوه‌های مدرن اقدام کرده‌اند. نگاهی به محتوای برخی از رمان‌های سناپور نشان می‌دهد که تاثیرپذیریِ سناپور از تحولات فرهنگی و اجتماعیِ ایران در دهه‌های اخیر مسئله‌ایست اجتناب‌ناپذیر و تقریبا آشکار که فضای اغلب کارهای او را تحت تاثیر قرار داده است. از این منظر می‌توان شیوه‌ی نویسندگیِ او را در رمان‌هایش، نوعی رئالیسم اجتماعی و فرهنگی دانست که در آنها به مسائل اجتماعی همچون پردسالاری، طلاق، اعتیاد، مهاجرت، تحصیل، تحول در سبک زندگیِ ایرانی و تبعات خواسته یا ناخواسته‌ی این دگرگونی‌های اجتماعی، هنجارهای فرهنگی و خُلقیاتِ اجتماعی و عواملی از این دست پرداخته شده است. (به‌عنوان نمونه‌ای از این رویکردها نک: لب بر تیغ: ۱۳۹۰؛ دود: ۱۳۹۳؛ کلاه‌گردانی میان آس‌وپاس‌ها: ۱۴۰۰) در این میان، به تناسب‌گذار از نخستین تجربه‌های نویسندگی در اواخر دهه ۷۰، تا امروز می‌توان لایه‌هایی از تغییرات اجتماعی، سیاسی و فرهنگیِ موجود در جامعه‌ی ایران را رصد کرد به نحوی که مطالعه آثار سناپور می‌تواند بازتابی باشد از آنچه در این زمینه‌ها در چند دهه اخیر در ایران گذشته است. شخصیت‌های رمان‌های سناپور همگی در زمینه‌ای از واقعیت‌های اجتماعی پرورده

می‌شوند و هر یک تحت تاثیر اقتضائات دوران، به کنشگری در همین بسترهای فرهنگی و اجتماعیِ غالب و در حال گذار می‌پردازند. علارغم چنین ظرفیت‌هایی، کارهای سناپور از منظر شگردها و اسلوب‌های روایی هم قابلیت بالایی برای تامل دارند. در این پژوهش هدف این است تا رمانِ نیمه غایب سناپور از منظر روایت‌شناسی و براساس نظریه ژرار ژنت مورد بررسی قرار بگیرد.

پیشینه پژوهش

درباره‌ی نقد و بررسیِ کارنامه‌ی ادبی حسین سناپور و همچنین کاربستِ نظریه‌ی ژرار ژنت تاکنون پژوهش‌هایی انجام شده است و محققان و پژوهشگران از زوایای مختلفی هم آثار سناپور را بررسی کرده‌اند و هم نظریه‌ی ژرارژنت را برای تحلیل با رفتارِ روایی رمان‌ها یا متونِ روایی دیگر مورد استفاده قرار داده‌اند که در این میان می‌توان بعضا نقد رمان نیمه‌غایب را نیز دید. البته هیچ کدام از این پژوهش‌ها از منظری که پژوهش حاضر صورت‌بندی شده است، انجام نگرفته-اند. به‌عنوان نمونه می‌توان به پژوهش‌هایی مانند عرصه‌هایِ تاریک زندگیِ شهری در رمان سمت تاریک کلمات (محمدی: ۱۳۸۶)، گفتمانِ غیرمستقیمِ آزاد در رمانِ لب بر تیغ (نجومیان و غفاری: ۱۳۹۰)، بررسی عناصر داستانی در رمانِ نیمه‌غایب (ابراهیم‌تبار و دیگران: ۱۳۹۱)، اسکاز در داستان‌هایِ ذهنِ حسین سناپور (نیک‌فر و دیگران: ۱۳۹۶) اشاره کرد. همچنین در زمینه نقد متون ادبی با استفاده از نظریه ژنت می‌توان به پژوهش‌هایی همچون روایت‌شناسیِ رمان شناگر براساس نظریه ژرار ژنت (فیروزآبادی: ۱۳۹۴)، کانون روایت در الهی‌نامه عطار براساس نظریه ژرار ژنت (علی-زاده و سلیمیان: ۱۳۹۱)، بررسی زمان‌مندیِ روایت در رمان سالمرگی (بهنام‌فر و دیگران: ۱۳۹۳) اشاره کرد. در این پژوهش‌ها، هم می‌توان نقد و بررسیِ برخی از کارهای حسین سناپور براساس چشم‌اندازهای انتقادیِ متون ادبی را مشاهده کرد و هم در عین حال، استفاده نسبتا چشم‌گیر از نظریه ژرار ژنت در بررسی ظرفیت‌های روایت‌شناسانه‌ی رمان‌ها یا متون ادبیِ دیگر. اما تاکنون رمان نیمه‌غایب سناپور براساس نظریه ژنت مورد بررسی قرار نگرفته است.

۲- بحث و بررسی

معرفیِ رمانِ نیمه غایب

رمانِ نیمه‌ی غایبِ حسین سناپور داستان شخصیت‌هایی‌ست که زمانه و زندگیِ آنها تحت تاثیرِ شرایط اجتماعی، فرهنگی و سیاسیِ ایرانِ پس از انقلاب، در تکاپو و تقلا

برای گذار از یک ساختار اجتماعی به الگوی زیسته یا سبک زندگیِ متمایزی‌ست و این تکاپوها، جریانِ کلی داستان و سرنوشتِ تقریبی شخصیت‌های مهم داستان را شکل می‌دهد. از نظر زمانی، رمانِ نیمه غایب جایی در حوالی سالهای ۱۳۶۷ و ۱۳۶۹ در تهران و بعضا در آمریکا می‌گذرد. از منظر فرم، گفتمان و ساختار، این اثر روایتی‌ست از زیستن در فضایی اجتماعی و فرهنگی که تسامحا می‌توان آن را دورانِ گذار نامید. اقتضائات و الزاماتِ فرهنگی و اجتماعیِ این گذار، زندگی و سرنوشتِ شخصیت‌های داستان را به نحوی تحت تاثیر قرار می‌دهد. شخصیت‌های اصلیِ رمان تقریبا همگی جوانیشان را در سال‌های پایانی جنگ ایران و عراق و آغاز عصر پس از جنگ در تهران می‌گذرانند. فرهاد، یکی از شخصیت‌های اصلی داستان، با سیندخت درگیر رابطه‌ی عاشقانه‌ای‌ست که این رابطه تحت تاثیرِ فراز و نشیب‌های خانوادگیِ سین‌دخت قرار دارد. ثریا، مادر سیندخت سال‌ها قبل از همسرش، یعنی آقای صدرالدینی جدا شده و در آمریکا زندگی می‌کند. دور ماندن سیمین‌دخت از ثریا به جست‌وجویی همیشگی از جانب وی برای یافتن ردی از مادرش منجر شده و این مسئله بر نوع رابطه‌ی او با فرهاد هم تاثیر مستقیم گذاشته است. صدرالدینی، پدر معتادِ سیندخت در عین علاقه قلبی به همسرش ثریا، به او فحاشی می‌کند و او را از خود بیزار کرده است.

دراین میان، الهی دوست صدرالدینی با ثریا وارد رابطه‌ای عاشقانه می‌شود. این دلبستگی عاشقانه سبب می‌شود تا الهی، تلاش کند تا میان سیندخت و ثریا پس از سالها دوری رابطه‌ای برقرار کند و مادر سیندخت را از آمریکا در جریان وضعیت دخترش قرار دهد. در این میان، سرنوشتِ فرح دوستِ سیمین‌دخت نیز قابل توجه است. وی که از لاهیجان عازم تهران شده تا به تحصیل در دانشگاه ادامه دهد، تحت تاثیر فضای فرهنگی و سخت‌گیری‌های پدرش در زمینه‌ی ازدواج، تصمیم گرفته است تا برای همیشه در تهران بماند و به لاهیجان برنگردد. در روایتِ سناپور، فرح خانواده‌ای پدرسالار دارد که بی‌اجازه وی تصمیم بر ازدواجش گرفته‌اند، اما وی با بیژن ارتباط عاطفی دارد. بیژن درنهایت وی را رها کرده و خواستگاریش از وی را انکار می‌کند. فرح که شخصیتی شاد داشته دست به خودسوزی می‌زند که توسط سیندخت ناکام می‌ماند. مرگ صدرالدینی همسر سابق سیندخت، یکی از نقاط عطف داستان به‌شمار می‌رود که سبب می‌شود تا با پادرمیانی و نفوذِ الهی بر سیندخت، راه بازگشتِ او به تهران و ملاقات با دخترش را هموار کند. این بازگشت به دیدار مجدد مادر و دختر پس از ۲۲ سال منجر می‌شود. شخصیتِ فرهاد نیز که دلبستگی و رابطه‌ی عاطفیِ وی با سمین‌دخت بخشی از روایتِ اصلی رمان را به خود اختصاص می‌دهد، شخصیتی‌ست تقریبا سنتی اما با گرایش‌هایی به سبک زندگی

مدرن. خانواده‌ی فرهاد سنتی و بازاری‌اند و با سیندخت از نظر سبک زندگی و ارزش‌های خانوادگی، تفاوت‌های عمیقی دارند. این اختلافات سبب می‌شود که سیندخت، تقاضای فرهاد مبنی بر ملاقات وی با خانواده‌اش را رد کند. فرهاد همچنین به نحوی با جریان‌های دانشجویی و دانشگاهیِ ایران در اواخر دهه شصت پیوند می‌خورد. تحت تاثیرِ این فضا و اعتراضاتِ دانشجویی، برای فرهاد مشکلاتی پیش می‌آید که این مشکلات به صورت مستقیم بر رابطه وی با سمین‌دخت تاثیر منفی می‌گذارد. فرهاد که در آخرین روزهای تحصیل از سیندخت جدا شده است، پس از دو سال به دنبال وی به دانشگاه بازمی‌گردد تا از او درخواست ازدواج کند، اما سیندخت به آمریکا رفته و در آنجا ازدواج کرده و به تحصیل مشغول شده است. وی که دو سال بدون ارتباط با خانواده سنتی و پدرسالارش زندگی کرده، به ازدواجی اجباری برای خوشحالی پدرش که در بستر مرگ قرار دارد، تن می‌دهد. در این میان، سیندخت هم در آمریکا به روابط جدید تن می‌دهد.

از منظر فرهنگی و جامعه‌شناختی، رمان نیمه غایب را می‌توان در زمینه‌ای از تحولات گفتمانی و تحولات اجتماعی و فرهنگیِ ویژه مورد تامل قرار داد. انتخابِ سالهایِ اواخرِ دهه‌ی شصت به‌عنوان سالهای وقوع رخدادهای این اثر حاوی دلالت‌های گفتمانیِ ویژه‌ایست که زیست‌جهانِ شخصیت‌های داستان، تکاپوهایِ هویتیِ شخصیت‌های داستان، تاثیرپذیریِ فزاینده‌ی آنها از هنجارها، خُلقیات و ارزش‌های اجتماعیِ ایران در این دوره، به مثابه جامعه‌ای سنتی اما در حال گذار به دوران مدرن، کشمکش‌هایِ متناوب و مستر شخصیت‌ها با نظمِ هنجاری جامعه عواملی از این دست، به صورت عمیق، بر نوع روایت حسین سناپور تاثیر گذاشته است. در واقع، سناپور شخصیت‌های رمانش را در دورانی عجیب و غریب نشانده که از یک سو تحت تاثیر انقلابِ بهمن ۵۷ و نظمِ مستقرِ فرهنگیِ برآمده از آن انقلاب قرار دارند و از طرف دیگر، تحت تاثیر پایان جنگ و آغاز برخی گرایش‌های سیاسی به منظور ایجاد توسعه در ایران و تغییرات ملموس در سبک زندگیِ ایرانیان. بنابراین می‌توان مدعی بود که شخصیت‌های این رمان هر کدام به نوعی در جدال میانِ سنت و مدنیته دست‌وپا می‌زنند و همین کشمکش‌هاست که بر سبکِ زندگیِ آنها، تصمیم‌گیری‌هایشان، پشت‌پا زدن‌های آنها به نظم فرهنگیِ پیشین و عواملی از این دست تاثیر گذاشته است.

فارغ از این ابعاد گفتمانی و سبغه‌های فرهنگی و جامعه‌شناختیِ درون‌متنیِ رمانِ نیمه‌غایب، این اثر را می‌توان از منظر فرمِ روایت و تکنیک‌های ساختاریِ آن نیز مورد توجه قرار داد. در این زمینه می‌توان نظریه‌ی ژرار ژنت فرانسوی را یکی از مهمترین نظریه‌های قرن بیستم در زمینه ساختارِ روایت دانست که می‌توان از آن، به نقد روایی

رمان نیمه‌غایب نیز پرداخت. ژراژ ژنت، منتقد فرانسوی در نظریه‌ی روایت‌شناسیِ مشهورِ خود، تحت تاثیر فرمالیست‌ها و ساختارگرایان روس، نظریه‌ای درباره‌ی روایت و ابعاد متکثر و پیچیده‌ی آن به دست داده است که برای دهه‌ها، یکی از موثرترین چارچوب‌های تئوریک به منظور نقدِ روایی متون از آن استفاده شده است.

نظریه روایت‌شناسانه‌ی ژرار ژنت

نظریه‌ی روایت‌شناسیِ ژرار ژنت، یکی از مهمترین نظریه‌های ادبیِ قرن بیستم بود که با تمرکزِ بیشتر بر مسئله‌ی روایت و ابعاد و لایه‌هایِ آن، پرسش‌های متمایزی پیشِ پای متون ادبی به طور اعم و رمانِ مدرن به شکل اخص گذاشت و پرسش از «چه کسی می‌گوید» و «چه کسی می‌بیند» را مهمترین پرسش‌هایی دانست که شاکله‌ی روایت را تعیُن می‌بخشد. (Bal, ۱۹۹۳: ۳) در واقع ژرار ژنت برآن بود تا مسئله‌ی زمانِ روایت را واکاوی کند و جذابیت‌های متنِ روایی را از منظر توالی زمانی و علیِ رویدادها مورد تامل قرار دهد. این مسئله زمانی اهمیت می‌یافت که تفکیکِ میان دو عنصرِ داستان و روایت از منظر ژنت، تفکیکی مهم و حیاتی بود. ژنت داستان را زنجیره‌ای از رخدادها می‌دانست که به وسیله‌ی راوی به خواننده منتقل می‌شود. بر این اساس، وی روایت را نیز شرحِ آن داستان می‌دانست که با زبان گفتار یا نوشتار و در پیرنگِ ویژه‌ای عرضه می‌شود. (cohan and shirez, ۲۰۰۱: ۵۲؛ shen, ۲۰۰۷: ۱۳۷) از نظر ژنت، در فرایندِ روایت کردن بود که مسیر خطیِ زمان به‌هم می‌خورد و در ترتیب و توالیِ زمانیِ آن، تغییراتی اِعمال می‌شد. بدین ترتیب، روایتِ آن داستانِ واقعی، صورت‌بندی می‌شد. با تکیه بر این چشم‌اندازِ روایت‌شناسانه بود که ژنت مقدار زمانِ اختصاص یافته به خوانشِ متن و مقدار زمانِ رخدادهای داستان را از هم تفکیک می‌کرد و الگویی دوگانه از زمانِ داستان و زمانِ روایت را از هم تفکیک می‌کرد و خلق زمان بر مبنایِ تحریف و دیگرگونه‌خوانیِ زمان را یکی از مهمترین کارکردهای روایت می‌دانست. (در این زمینه نک: ژنت، ۱۳۸۸: ۱۳۱-۱۳۶).

با تمرکز بر دو مسئله‌ی زمانِ داستان و زمانِ روایت، ژنت از پنج مفهومِ نظم، تداوم، حالت، بسامد و لحن صحبت و با این چند مفهوم، روایت‌شناسیِ خود را عرضه می‌کند. ژنت با کاربست مفهومِ نظم، در صدد بود تا نشان دهد که چه ارتباطی میانِ توالیِ رخدادها در داستان و ترتیبِ بازنماییِ آنها در روایت وجود دارد و راوی برای بازنماییِ سلسله رخدادها، چگونه زمانِ تقویمی را می‌شکند و با اِعمالِ نوعی زمان‌پریشی در ارائه‌ی روایتِ خود، منطقِ زمانمند بودن رخدادها در داستان را آگاهانه می‌شکند. (Feludernic, ۲۰۰۹: ۴-۶) برای ژنت، این رویگردانی از زمان تقویمی و شکستنِ منطقِ زمانمندِ سیرِ

داستان اهمیتِ قابل تاملی قائل بود و آن را منجر به شکل‌گیری انحراف از نُرمِ زمان تقویمی و نیز ایجاد زمان‌پریشی در بافت روایت می‌دانست که در جای خود یکی از مهمترین نقطه تمایزات میان رمان مدرن و کلاسیک نیز به شمار می‌رفت. (در این زمینه نک: تولان ، ۱۳۸۳: ۵۵-۵۳؛ احمدی، ۱۳۸۰: ۱۲۱) برخی دیگر از منتقدان ادبیِ دوران معاصر اِعمال این رفت‌وآمدهای زمانی در زمانِ روایت را برتافته از تفاوتِ زمان در روایت و زمان در عالم واقع می‌دانستند. بر این مبنا، ماهیتِ زمان در عالم واقع و ماهیتِ زمان در فرآیند روایت متمایزند به نحوی که زمان در عالم واقع، خط سیر مستقیم و تک‌ساحتی را دنبال می‌کند؛ در حالی که زمان روایت، به صورت متناوب خطر سیر مستقیم را می‌شکند و به دلیل ماهیتِ چندساحتی بودنش، مدام در رفت‌وآمدهای مکرر میان گذشته، حال و آینده سیر می‌کند و راوی با بهره‌گیری از این آزادیِ قراردادی، خط زمان روایتش را در سیلان نگه می‌دارد. (تودورف ، ۱۳۷۹: ۵۹)

با توجه به این زمان‌پریشی در زمانِ روایت، دو نوع روایت‌پردازیِ گذشته‌نگر و روایت‌پردازیِ آینده‌نگر قابل‌تفکیک‌اند که در آرای ژرار ژنت جایگاه قابل توجهی به خود اختصاص می‌دهند. بر این مبنا، روایتِ داستان به تناسبِ اِعمال فلش‌بک‌ها یا گذشته‌نگری‌ها یا پرش‌های زمانی به آینده از جانب راوی، سه خصلت برجسته پیدا می‌کند. این سه خصلت عبارتند از روایتِ گذشته‌نگرِ درونی، بیرونی و مرکب و روایتِ آینده‌نگرِ درونی، بیرونی و مرکب. خصلتِ درونی یا بیرونی بودن این روایت‌ها نیز بسته به جایگاهِ راوی در روایت‌ها در تغییر است. یعنی اگر روایتِ گذشته‌نگر، داده‌ها، اطلاعات و آگاهی‌هایی درباره‌ی شخصیت‌های اصلی داستان نباشد، آن روایتِ گذشته‌نگر را گذشته‌نگرِ بیرونی می‌داند و اگر برگشتِ روایت به گذشته با تزریق پاره‌ای اطلاعات، آگاهی‌ها و دانش‌ها درباره‌ی شخصیت‌های اصلیِ داستان همراه باشد، آن گذشته‌نگری، گذشته‌نگری درونی خواهد بود. در روایتِ آینده‌نگر نیز قضیه بر همین شکل است. (نک: بهنام‌فر و دیگران، ۱۳۹۳: ۷-۶)

مفهومِ دوم در سامانه‌ی تئوریکِ ژنت درباره‌ی روایت، مفهومِ تداوم است. آنچه از این مفهوم نزدِ ژنت مدنظر است در واقع نسبتِ میان طولِ مدت زمانِ واقعیِ داستان و طولِ زمانِ آن در روایت است. (نک: ریمون‌کنان ، ۱۳۸۷: ۷۳) در واقع مفهومِ تداوم به نوعی ناظر بر حجمِ اختصاص یافته‌ی روایت به کلِ داستان است که راوی تلاش می‌کند با نوعی شتاب ثابت، مثبت یا منفی، آن را صورت‌بندی کند. شتاب ثابت در واقع آن بخش از روایتِ روای‌ست که غالبا خود را در قامتِ دیالوگ‌هایی میان شخصیت‌ها نشان می‌دهد. در این موقعیت، راوی بدون اینکه بخواهد شتابِ بیشتر یا کمتری به روایتش بدهد، آن

را در حالتی ساکن و در قامت گفت‌وگو و دیالوگ به دست می‌دهد و حجم مطالب در نسبتی هماهنگ با زمانِ روایت قرار می‌گیرد. منظور از شتاب مثبت، عبور سریعِ راوی از یک بازه‌ی طولانیِ زمانی‌ست یا در واقع، اختصاص حجم کمی از مطالب به یک بازه‌ی زمانیِ طولانی‌تر و شتاب منفی نیز ناظر بر درنگ و آهستگیِ بیشتر در فرآیند روایت است. بر این اساس راوی حجم بیشتری از متن را ممکن است به مدت زمانِ کوتاهی از داستان اختصاص دهد و با ارائه‌ی جزئیات، توصیف‌ها، گفت‌وگوها و دیالوگ‌ها، یک بازه‌ی زمانیِ کوتاه را در حجم بیشتری از متن ارائه دهد. به بیانِ دیگر، آنچه در شتابِ مثبت رخ می‌دهد، نوعی حذف عامدانه از جانب راوی‌ست که تصمیم می‌گیرد مدت زمانی طولانی از فرآیندِ اصلی داستان را حذف و آن را در قامتی فِشرده‌تر و متراکم‌تر بیان کند و در مقابل، آنچه در شتابِ منفی اتفاق می‌افتد، نوعی مکث توصیفی‌ست که در آن راوی، بخش‌هایی از داستان را به صورتی جزئی‌تر، توصیفی‌تر و همراه با جزئیات بیشتری در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. (ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۷۳-۷۲؛ فورستر ، ۱۳۸۴: ۹۱)

مفهومِ حالت یا وجه، سومین مفهومی‌ست که در تئوریِ روایت‌شناسیِ ژانت، مفهومی بنیادین و پراهمیت است. به طور کلی، مراد از مفهومِ حالت یا وجه، نوع قرار گرفتنِ راوی نسبت به داستان یا موقعیتِ وی نسبت به روایت است. از این منظر، اول شخص یا سوم شخص بودنِ راوی در جریانِ روایت، میزان حضورِ او در روایت، مقدار کانونی بودن یا در حاشیه بودنِ وی در فرآیند داستان و عواملی از این دست دارای اهمیت‌اند. (Cuddon, ۲۰۰۴: ۹۷۰) برخی از منتقدان ادبی در زمینه‌ی حالت یا وجه یا موقعیتِ راوی نسبت به داستان از منظر ژنت، قائل به نوعی تفکیک‌اند. بر این اساس دو شکلِ روایت را براساس موقعیت راوی نام می‌برند. نخست: عملِ روایت در دنیایِ داستانیِ همسان و دوم: عملِ روایت در دنیایِ داستانیِ ناهمسان. منظور از عملِ روایتِ همسان، آن شکل از روایت است که راوی در آن نه‌تنها روایت‌گر بلکه در عین حال، خود، یکی از شخصیت‌های داستان است و عملِ روایتِ ناهمسان، به آن شکل از موقعیتِ راوی گفته می‌شود که راوی در آن، نقشی در داستان نداشته باشد و صرفا روایت‌گر باشد. (نک: لینت‌ولت، ۲۵,۱۳۹۰ Abramz,۲۰۰۶: ۲۴۲) علاوه بر این، در نظرگاهِ ژانت، دو پرسشِ بنیادین در پیوند با راوی مطرح می‌شود. این دو پرسش عبارتند از اینکه چه کسی سخن می‌گوید؟ و دیده‌های چه کسی ارائه می‌شود؟ بنابراین این مسئله که رخدادها از منظرِ چه کسی وضوح می‌یابند، کانونی شدنِ روایت را رقم می‌زند. (کالر ، ۱۳۸۹: ۶۶؛ پورجوادی، ۱۳۸۵: ۲۳)

مفهوم چهارم در تئوری روایت‌شناسیِ ژرار ژنت مفهوم بسامد یا تکرار است. منظور از مفهومِ بسامد یا تکرار در آرایِ ژنت، ناظر بر وجود نوعی توازن یا عدم توازن میانِ

رخدادهای داستان و تعداد دفعاتِ تکرارِ آنها در روایت است. بدین معنی که ممکن است در فرآیند داستان، یک رویداد یک بار اتفاق بیفتد و یک بار نیز روایت شود؛ یا برخی وقایع که ممکن است در داستان، به تناوب تکرار شوند و راوی صرفا یک بار آنها را روایت کند و یا اینکه ممکن است رخدادی در داستان یک بار رخ داده باشد و راوی، چندین بار به روایتِ آن اقدام کرده باشد. در این زمینه، ژرار ژنت قائل به یک تفکیک سه‌گانه‌ست. بسامد مفرد، بسامد مکرر و بسامدِ بازگو. بسامد مفرد به این معنی ست که رویدادی که در داستان یک بار رخ داده است، راوی نیز در روایت یک بار آن را نقل کند. منظور از بسامد مکرر، رویدادی‌ست که یک بار رخ داده باشد اما در فرآیند روایت، چند بار و به صورت مداوم تکرار شود. بسامد بازگو نیز به رویدادهایی گفته می‌شوند که در داستان ممکن است چند بار رخ داده باشند اما راوی بنا بر برخی ملاحظات همچون رعایت ایجاز و امتناع از تکرار به ویژه تکرار رخدادهای غیرضروری، صرفا فقط یک بار به گفتن آنها اقدام می‌کند. (نک: تولان، ۱۳۸۳: ۶۳-۵۵)

پنجمین و آخرین مفهوم در نظریه‌ی ژراژ ژنت، مفهوم آوا یا لحن است. پرسشِ اصلی و مهمِ ژنت ذیلِ مفهومِ آوا یا لحن این است که چه کسی سخن می‌گوید؟ در اینجا، بسته به اینکه راویِ داستان اول شخص، دوم شخص و یا سوم شخص باشد، درونی یا بیرونی بودن روایت هم فرق می‌کند؛ بدین معنی که زمانی که روایت از دید اول شخص یا دوم شخص بیان می‌شود، ما با روایت درونی مواجهیم و زمانی که روایت از نگاه سوم شخص انجام می‌شود، روایت، بیرونی‌ست. در روایتی که راویِ آن اول شخص است فرم بازگویی روایت نیز ممکن است در یکی از گونه‌های منِ قهرمان، منِ ناظر یا شیوه‌ی ذهنی انجام بگیرد. در روایت از چشمِ سوم شخص نیست ممکن است که راوی دانای کل باشد یا به صورت محدود به روایت بپردازد.(نک احمدی، ۱۳۸۶: ۲۹۱؛ اسکولز ، ۱۳۸۳: ۲۳۳-۲۲۹؛ اخوت، ۱۳۷۱: ۲۷-۲۵)

ابعاد روایت‌شناختیِ رمانِ نیمه غائب بر اساس نظریه ژرار ژنت

در اینجا با تمرکز به ساختارِ روایی و تکنیک‌هایِ آن در رمانِ نیمه غایب حسین سناپور، تلاش می‌شود تا روایت شناسیِ این اثر بر اساس الگوی تئوریک ژرار ژنت مورد تامل قرار بگیرد. بر این اساس، ۵ مفهومِ نظم، تداوم، حالت، بسامد و لحن که مهمترین مفاهیم در روایت‌شناسیِ ژنت هستند، به مثابه مفاهیم معیار در نظر گرفته می‌شوند و ساختارِ روایی رمانِ نیمه غایب بر اساس نوع برداشتِ ژنت از این ۵ مفهوم مورد ارزیابی قرار خواهد گرفت.

نظم

همچنان که پیش از این و در بررسی مبانی تئوریکِ نظریه‌ی ژنت به صورت مختصر بدان اشاره شد، منظور از مفهوم نظم در روایت‌شناسیِ ژنت، چگونگی ترتیب و زمانبندیِ رخدادهای داستان و بازنماییِ آنها در زمانِ روایت بود. در اینجا، مفهوم زمان‌پریشی برای ژنت بسیار حائز اهمیت بود به نحوی که این مفهوم را مهمترین مولفه در ایجاد مرزبندی میان زمانِ داستان و زمانِ روایت تلقی می‌کرد. از این منظر، نظم روایی رمانِ نیمه‌غایب را می‌توان دارای خصلت‌های روایی مدرنی دانست که راوی بر اساس آن، به صورت مداوم با فلش‌بک‌های مداوم به گذشته و زمان حال، درصدد ارائه‌ی الگویی زمان‌پریشانه از داستان است. این مسئله در همان ابتدای داستان قابل مشاهده‌ست. آنجا که روای با فلش‌بکی به زمان گذشته، بخش‌هایی از داستان را که در گذشته به وقوع پیوسته، با تقدم زمانی روایت می‌کند. «نمی‌توانست بایستد یا روبرگرداند. کوچه‌باغ‌ها تند از کنارش می‌گذشتند و کسی خیلی جلوتر از او، با موهای بلندِ تاب خور، پیراهن گلدار بلند، می‌رفت و مدام پشت هر پیچ پنهان می‌شد. هراس داشت اما کنجکاوی یا چیزی دیگر پیش می‌بردش. یا او نمی‌رفت و کوچه‌های باریکِ پیچ در پیچ می‌آمدند و می‌گذشتند. غورغور با طنینش انگار برخاسته از اعماق دهلیز یا غاری، همان طور او را به خود می‌خواند. رو برنمی‌گرداند. نمی‌توانست. ناگهان دیدش؛ پشت یک پیچ ایستاده بود. صورت سفید و مات، انگار صورتک زده بود، دست‌ها دراز کرده بود سویش. خودش بود؛ غریبه و ترسناک.» (سناپور، ۱۳۹۸: ۵)

این رفت‌وآمدهای زمانی در همین بخش ابتداییِ داستان به صورت متناوب انجام می‌گیرد و مخاطب به صورت مستمر بین زمانِ گذشته و اکنون در سیلان است و زمانِ روایت به گونه‌ای نامنظم و غیرتقویمی، نظمِ واقعی سلسله رویدادها در داستان را می‌شکند. فرهاد که در بخش اول رمان، راویِ اول شخصِ روایت است، مدام به برگشت‌های مستمر به گذشته، زمانِ روایت را از حالت خطی خارج می‌کند و به زمان حال برمی‌گردد. «نپرسید پس به‌عنوان چی به لباس‌هایت توجه کردی. با آن لبخندِ هوشیار و آرامَش. اینطوری خودش را از جواب دادن خلاص کرد و من چقد احمقانه عاشقی‌ام را وقتی می‌خواستم پنهان کنم، آشکار می‌کردم. رنگ و طرح لباس‌ها حالا فقط یکی از اسباب دروغگوییه. حتی وقتی می‌گویی راحتی‌اش برام مهم است.» (سناپور: ۱۰) «او می‌توانست. شاید هم خورد و بابا ندید. شاید همین است که من هزار بار اینجا آمدم و رفتم، آن مجسمه‌ی فردوسی و این کتابخانه‌ی عریضِ در گودی نشسته و آن گنبدِ آبی مسجد را دیدم اما به او نزدیک نشدم. از این درها رفتم تو، رفتم لابه‌لای جزوه‌ها و در شکل‌ها گم شدم.

در همه برنامه‌ها و کارهایی که برام تدارک دیده بودند خورده شدم. اسم‌ها و القابشان را جدی گرفتم و همان‌ها شدند نقشَم. ساده، باشخصیت، موقر، نجیب، سنگین، زهرمار، الاغ.» (سناپور: ۲۳۴) «این کافی نبود، نیست. او فقط آن چیزهایی را می‌گفت که خودش می‌دید، آنها را که او نمی‌دید بابا می‌گفت. بی اینکه خودش هم بداند دارد گوشه‌های ناشناخته‌ی دلم را به خودم نشان می‌دهد.» (سناپور: ۲۳۵)

تداوم

روایت‌شناسیِ نیمه غایب از منظر تداوم نیز حائز اهمیت است. در این اثر، نویسنده بعضا با اعمال تکنیک‌هایی همچون شتابِ مثبت یا منفی، حجم کمی از مطالبِ رمان را به بازه‌ی زمانیِ طولانی‌تری اختصاص داده است و در نقطه مقابل، با اِعمال درنگ‌های توصیفی، مدت‌زمان و حجم نسبتا قابل توجهی را به یک زمانِ کوتاه اختصاص داده است. «بعد از چهار ترم معلق بودن، حالا برگردم سر همان بازی‌های احمقانه‌ی نمره گرفتن و سرکلاس خودنمایی و جلف‌بازی‌ها را تماشا کردن و آن سینه جلو دادن‌های احمقانه‌تر از همه؟ حالا باید درسش را تمام کرده باشد. شاید هم هنوز پایان‌نامه را تحویل نداده باشد. شاید هم فوق لیسانس قبول شده باشد.» (سناپور: ۲۹) این نمونه‌ای‌ست از شتاب مثبتِ روایت که سناپور در آن، با اختصاص دادنِ یک پاراگراف، گریزی به گذشته می‌زند و یک بازه‌ی طولانیِ زمانی را در یک پاراگراف بیان می‌کند. از این دست تکنیک‌های روایی شتابِ مثبت همچنین می‌توان در جاهای دیگرِ رمان نیمه غایب مشاهده کرد. (به‌عنوان نمونه نک سناپور: ۴۸، ۵۳، ۸۸)

علاوه بر این، رمانِ نیمه غایب به دلیل حجم بالایِ گفت‌وگوها و دیالوگ‌ها بین شخصیت‌های داستان، در اغلب فصل-ها، لایه‌هایی از شتابِ منفی را در خود دارد به نحوی که می‌توان کلیتِ رمان را از این نظر دارای شتابی نسبتا منفی دانست. نمونه‌های فراوانی از تکنیکِ روایی شتاب منفی می‌توان در این رمان نشان داد که به آهسته بودنِ فرآیند روایت کمک کرده است. «همیشه باید همین طور تمام بشود؟ حتی دانستن هم کمکی نمی‌کند. سیندخت می‌گوید تمام، و تمام می‌شود. توی محوطه روی سکوی سیمانی سرد تنها نشسته است. روی سر و تن بی‌حرکتش سایه برگ‌ها بازیگوشی می‌کنند. ساده‌لوحانه است اما دلم می‌خواهد تا ابد همین‌جا بایستم و این تابلو را که فقط مال من است سیر نگاه کنم. سبزِ علف‌ها و یشمیِ برگ‌های درختان سرو که با تکه‌های روشنِ پس و پیش‌رونده‌ی آفتاب وصله خورده‌اند و پس‌زمینه‌ی مانتو کهربایی‌اش شده‌اند که هیچ وقت توی دانشگاه نپوشیده است و آن دو تنه‌ی باریک و قهوه‌ای نارون که دو طرف تنش دو خط عمود رسم کرده‌اند و استواری خط نیم‌تنه‌ی او را موکد می‌کنند.»(سناپور:

۴۳) از این نمونه شتابِ منفی در سرتاسر رمان می‌توان مشاهده کرد. (به عنوان نمونه نک سناپور: ۳۳، ۴۴، ۴۷، ۶۴، ۷۲، ۸۳)

علاوه بر این دو گونه‌یِ شتاب مثبت و منفی، در کلِ رمانِ نیمه غایب همچنین به دلیل حجم بسیار بالایِ دیالوگ‌ها و گفت‌وگوهای دونفره، زمانِ خنثی در روایت نیز بسیار به چشم می‌خورد. در واقع با تکیه بر این گفت‌وگوهای قابل توجه در کل رمان، روایت نه دچار شتاب مثبت است و نه شتاب منفی؛ آنچنان که در برخی جاهای رمان قابل مشاهده است. (برای نمونه‌های فراوانی از این گفت‌وگوها نک: سنایی: ۴۲، ۴۵، ۵۲، ۵۶، ۶۸، ۸۷، ۱۳۷، ۱۵۵، ۱۶۲)

حالت (وجه)

حالت یا وجه در نظریه ژانت، به موقعیتِ راوی در روایت مربوط می‌شود. بر این اساس، اینکه روایت از زبانِ چه کسی صورت می‌گیرد، اول شخص یا سوم شخص بودنِ راوی و عواملی از این دست است که حالت یا وجهِ روایتِ یک اثر را تعیُن می‌بخشد. در رمانِ نیمه غایب، تکنیک‌های روایی چندگانه‌ای به کار گرفته شده است و موقعیتِ راوی در داستان، به صورت مکرر در حال تغییر است. علاوه بر شخصیت‌های اصلی داستان که در بخش‌های این اثر راویِ بخش‌هایی از داستانند و به شیوه اول شخص عملِ روایت را انجام می‌دهند، در بخش‌هایی از آن نیز رد پای راویِ سوم شخص نیز قابل مشاهده است. به‌عنوان نمونه، شخصیتِ فرهاد که در بخش نخستِ رمان راویِ اول شخص است و روایت از زبانِ او انجام می‌شود هم در مقامِ منِ قهرمان به روایت‌گری می‌پردازد و هم در قامت سوم شخص. «می‌دانستم نمی‌آید. همانطور که در این مدت نیامد. اگر می‌آمد که دیگر مشکلی نبود. احمقانه بود تمام صحنه‌های جورواجوری که برای خودم بافتم. سیندخت می‌بینَدَم سرِ چارراه برای تاکسی گرفتن. سر یکی از پروژه‌های کاری، توی تاتر و بالاخره توی یکی از این صدهزار جایِ ممکن. سلام علیک می‌کنیم و گذشته را هیچ به یاد هم نمی‌آوریم. لب‌هایش خشک و بی‌جانند.» (سناپور: ۱۲) «هیچ وقت نمی‌گذارند هیچ چیز همانطور که باید پیش برود. همه از زندگیِ آدم سهم می‌خواهند. همین توی این رودخانه افتادن بس نیست، به چپ و راست خوردن بس نیست؟ می‌شد حالا همین جا کناره گرفت، بود و گذاشت تا هر چیزی سیرِ طبیعی‌اش را طی کند. رودخانه و فصل‌ها و بادها و توفان‌های ذهن، تا یک روز خورشید در چشمشان می‌دمید و می‌دیدند که کار بهتری جز با هم‌رفتن نمی‌شود کرد، هیچ کاری نمی‌شود کرد.»(سناپور: ۱۷۴) «لحظه‌به‌لحظه بیشتر ازش بدم می‌آید و می‌ترسم اما دلم می‌خواهد همیطور بشیند و نرود و حرف بزند از سیندخت. از او که تن به حرف زدن نمی‌دهد. نه از گذشته‌اش حرف می‌زند و نه از خانواده‌اش. نه از

خانواده من چیزی می‌پرسد و نه از خودم. نمی‌پرسد تا من هم نپرسم. پس این الهی چرا می‌پرسد؟ او خواسته ازش؟ نه. مغرورتر از آن است که چنین کاری بکند. یعنی الهی راست می‌گوید؟ پس بیشتر از یک دوست خانوادگی‌ست.»(سناپور: ۱۰۳) «دیگر دارم یک دلقک کامل از خودم می‌سازم. حقم نیست؟ ساختمان چهارطبقه با آجرهای سه سانتی. توی چشمهام نگاه می‌کند و در دلش می-خندد. نه. راحت و شاد می‌خندد تا بفهمم چقد کارم با مزه است. شاید یکی دوتا از فیلم‌های عشقی را هم نام ببرد و بگوید مثل آنها هیجان‌آور است و پایانش هم مثلِ آنها گریه دار.» (سناپور: ۱۲۳)

علاوه بر روایت داستان از چشمِ شخص اول، رمان نیمه غایب همچنین شاهد حضور وسیع و چشمگیرِ راوی سوم شخص نیز هست. علی‌رغمِ اینکه شخصیت‌های داستان راوی بخش‌هایی از رمانند اما حضورِ همزمان راوی سوم شخص در کنار راوی اول شخص، یکی از تکنیک‌های روایی حسین سناپور است. نمونه‌های فراوانی از این شکل از روایتِ شخص سوم را می‌توان در سراسر رمان مشاهده کرد. «تازه می‌فهمد که الهی دروغ گفته است که برای پیدا کردن سیندخت به آنجا آمده چون حالا یک ربعی‌ست که توی ترپای دانشجویی نشسته، با آن شلوغی و دودی که ابتدا به سرفه‌اش انداخت اما هیچ به روی خودش نیاورد و حالا دارد با کسی که پش از آن ندیده، و به قول خودش فقط چیزهایی راجع بهش شنیده حرف می‌زند و دیگر یادش نیست که دنبال سیندخت یا به قول خودش سیمین می‌گردد.» (سناپور: ۱۰۲) «سیندخت انگار از چیزی تعجب کرده بود و شادی کم‌رنگِ کودکانه‌ای هم به‌اش دست داده بود که با لب‌های بسته لبخند می‌زد و ابروش را بالا برده بود و سرش را کج گرفته بود و موهای خرماییِ بلندش ریخته بود روی یک طرف صورتش. با شلوار جین پیرهن گشاد سفید، ایستاده بود وسط خیابان خاوتی که یک طرفش مغازه‌ها ردیف بودند و طرف دیگرش خط دیواره‌ی ساحلی بود و پشتش دریایی که در نور وسط روز کم‌رنگ به چشم می‌آمد.» (سناپور: ۱۲۹) «آبیِ فیروزه‌ای، آشنا، بسته؛ در روبه‌رویش است؛ اما دست و بالش آزاد نیست. زیر بغل عرقِ کرده‌اش را باز می‌کند و کلاسور و تخته‌ی طراحی را با بازو نگه می‌دارد. چهارانگشت دست راستش را از توی دسته‌ی برنده‌ی کیسه‌ی پلاستیکی رد می‌کند و دستگیره را با همان دست می‌گیرد. دماغش دوبندِانگشت با در فاصله دارد. اگر کوچک‌تر بود، شاید دو و نیم بندانگشت فاصله داشت.»(سناپور: ۱۳۲)

بسامد

تکنیکِ بسامد هم مانند سایر تکنیک‌های روایی موجود در بافتِ داستان، در رمانِ نیمه غایب مورد استفاده قرار گرفته است. با توجه به نوع روایت و بافتِ رابطه‌محورِ آن و

تداعی‌های همیشگیِ شخصیت‌های داستان از رویدادهای گذشته، برجسته کردن برخی از آنها و به حاشیه بردنِ برخی دیگر از آن‌ها، بسامدِ برخی رخدادها، اتفاقات و پیشامدها را تحت تاثیر قرار داده است به نحوی که برخی رویدادهایی که چندین بار رخ داده‌اند، به دلیل رعایت ایجاز یا کمتر مهم بودنِ-شان، در بستر داستان زیاد روایت نمی‌شوند و در نقطه مقابل، برخی رویدادهای تاثیرگذار دیگری هم وجود دارند که یک بار رخ داده‌اند که از جانب شخصیت‌های داستان مورد رجوع قرار گرفته و در بدنه‌ی این رمان، با بسامد قابل توجهی مورد اشاره قرار گرفته‌اند. در این میان رخدادهایی مانندِ امتناعِ سیندخت از ملاقات با خانواده فرهاد، ملاقات فرهاد با الهی و گفت‌وگوی آنها درباره‌ی سرنوشتِ سیندخت، خانواده‌ی فرح و رویدادهایی از این دست، دارای بسامد کمی در کلِ روایتند. اما بر خلافِ این، می‌توان به رخدادهایی اشاره کرد که بسامدِ آنها در این اثر بالاست.

به‌عنوان نمونه‌هایی از رخدادهای پربسامد در رمان، زندگیِ قبلیِ ثریا و تجربه‌های او در زندگی با صدرالدینی، جدایی-اش از او و ازدواجش با الهی در آمریکا تداعی‌های مسمتری را در روایت‌های ثریا به خود اختصاص می‌دهد به نحوی که بسامد این رویدادها را در رمان قابل توجه می‌کند. «الهی بینی‌اش را به‌هاله‌ی عطر تلخ ملایم مریم‌های توی دستش نزدیک می‌کند و بعد سر کوچکِ خاکستریِ سنگین از عطرش را برمی‌دارد تا به دورترها نگاه کند. اما در آن لحظه که نشسته بود توی آن پذیراییِ بزرگ و کم‌وبیش خالی، روبه روی صدرالدینی، فقط نگاه کنجکاو و بی‌غل وغش زن را می‌دید و راحتی و اعتماد به نفسش را در گام‌های آسوده‌اش که جلویِ او می‌آمد و تعارف‌کنان شربت و شیرینی بر عسلی می-گذاشت. نگاه کنجکاو و شیرینش همخوان با آن همه جوانی بود اما اعتماد به نفسش نه. اعتماد به نفسش هم همخوان با بیست‌ویکی دوسالگی‌اش نبود.» (سناپور: ۲۵۰) جدا افتادنِ سنیدخت از مادرش که به دلیل طلاقِ ثریا از صدرالدینی رخ داده است نیز یکی دیگر از پیرنگ‌های اصلیِ داستان است که تقریبا از اول تا آخرِ داستان مدام در روایت‌های مختلف مورد رجوع قرار می‌گیرد و با بسامد بالایی کلِ روایتِ داستان را تحت تاثیر قرار داده است. «سیندخت یکمرتبه خنده‌ای عصبی و کوتاه کرد بعد بلافاصله صداش عادی و حتی کمی هم گرفته شد. تو گم کرده‌ات را امروز در من می‌بینی و فردا در یک نفر دیگر. اما گم کرده‌ی من فقط گم کرده‌ی من است نه هیچ کسِ دیگر و فقط من باید او را پیدا کنم نه هیچ کسِ دیگر.» (سناپور: ۸۷) «وقتی مادرش آمد و برگشت، و شروع کردند به هم نامه نوشتنِ دیگر خانه برایش عوض شد. دیگر غروب‌ها به پشت‌بام رفتن و روی صندلی‌های فلزی نشستن و چای خوردن و غروب شهر را نگاه کردن تمام شد. تا چند روز خودم تنها رفتم پشت‌بام بعد دیدم فایده ندارد و دیگر نرفتم. توی باغچه هم

ندیدم برود.» (سناپور: ۱۲۶)

آمریکا رفتن ثریا و سپس سیندخت و تصمیم‌شان برای رفتن از ایران نیز جزو پیرنگ‌هایی‌ست که بسامد قابل توجهی در کلِ رمان دارد. شخصیت‌های داستان به انحاء مختلف بعضا درباره‌ی این موضوع صحبت می‌کنند؛ به نحوی که می‌توان مدعی بود که این رخداد بر سرنوشت اغلب شخصیت‌های داستان تاثیرگذار بوده است. «خوب کرد رفت و اینجا نماند. آنجا پیشِ مادرش هم نباشد به‌اش نزدیک‌تر که هست. کار درستی هم کرد که اختیارش را دستِ احساساتش نداد. وقتی آدم توی مملکت و مردم غریب است و پشت‌وپناه محکمی می‌خواهد و کسی از همشهری‌های سوپرمن پیدا می‌شود که آدم را خیلی معقول برای خانه و زندگی و بچه‌دار شدن می‌خواهد دیگر حماقت است که برای اجازه گرفتن از مادر و انجام رسم‌های بته‌جقه‌ای وقتش را تلف کند.» (سناپور: ۱۲۸)

لحن

رمانِ نیمه‌ی غایب همچنین از منظر لحن یا بافت روایی داستان از زبانِ راویان مختلف نیز دارای خصلت‌های روایی قابل توجهی‌ست. همچنان که اشاره شد از منظر ژرار ژنت، لحن در روایت، ناظر بر دو پرسش اساسی بود و آن اینکه چه کسی سخن می‌گوید و چه کسی می‌بیند؟ از آنجا که تکنیک‌های روایی رمانِ نیمه غایب، تکنیک‌های متنوع و متکثری هستند و بر اساس شیوه‌های روایت در رمان مدرن صورت‌بندی شده‌اند، لذا می‌توان لحنِ راویانِ متعدد رمان را بر اساسِ اول شخص بودن، سوم شخص بودن و شیوه‌ی جریان سیال بودنِ روایت را رصد نمود. به دلیل مجاورتِ همیشگیِ دو راویِ اول شخص و سوم شخص در کل داستان، می‌توان نمونه‌های قابل توجهی از این لحن‌ها را دید. به‌عنوان نمونه، فرهاد به‌عنوان راویِ بخش نخستِ این داستان، همواره در میانِ اول شخص، سوم شخص و جریانِ سیالِ ذهن در رفت‌وآمد است. بخشی از گذشته‌نگری‌های او به دلیل نقشِ پررنگِ خودش در روایت، خصلتِ درونیِ بودنِ روایت او را آشکارتر می‌سازد. (نک: سناپور: ۱۶-۵) علاه بر فرهاد، روایت‌گریِ سیمین (ثریا) هم در بخش‌های پایانیِ رمان، تلفیقی‌ست از روایت‌گری-های اول شخصِ او، روایت‌هایش در قامت سوم شخص و همچنین تداعی‌های ذهنیِ او به شکل جریانِ سیال. (نک: سناپور: ۱۸۵-۱۸۳)

در بخش‌هایی از رمان نیز که الهیِ روایت‌گر است نیز ابعادِ روایت و شگردهایِ روایت‌گریِ او بر اساس همین الگویِ متکثر و چندجانبه‌ی روایت است به نحوی که مخاطب مدام بین این شگردهای روایی در سیلان و رفت‌وبرگشت است.

۳- نتیجه‌گیری

رمانِ نیمه غایب حسین سناپور که یکی از مهمترین آثار او و به طور کلی از معروف‌ترین کارهایِ نسل جدید رمان-نویسانِ ایرانی‌ست که در یکی دو دهه اخیر مورد توجه قرار گرفته است. هدف این پژوهش این بود تا شگردهای روایتیِ سناپور در رمان نیمه غایب بر اساس نظریه روایت‌شناسانه‌ی ژرار ژنت مورد بررسی قرار بگیرد. این بررسی نشان داد که به دلیلِ نوع روایتِ مدرنی که سناپور در این اثر به دست داده است و تلاشش در جهت ارائه‌ی روایتی غیرخطی و متکثر، آن را واجد خصلت‌هایی کرده است که بر اساس مفاهیم مندرج در سامانه تئوریکِ ژرار ژنت می‌توان آنها را توضیح داد. بر این مبنا، بر اساس پنج مفهومِ غالب در تئوریِ ژنت، یعنی نظم، تداوم، بسامد، حالت و لحن، شگردهای روایی مهم در رمانِ نیمه غایب مورد تامل قرار گرفت. بر این اساس مشخص شد که شکستنِ خطِ مستقیم روایت در داستان و تبدیل آن به نوعی رایتِ زمان‌پریشانه توسط نویسنده، جریانِ رفت‌وآمدهای مکرر به گذشته و حال و آینده را در این اثر تعیُن بخشیده است. از نظرِ تداوم، سه مولفه‌ی شتابِ مثبت، شتابِ منفی و شتابِ خنثی در روایت‌های رمان بررسی شد. از منظر حالت، لحن و بسامد هم روایت‌شناسیِ سناپور در این اثر مورد ارزیابی قرار گرفت و مشخص شد که بر اساسِ الگویِ تئوریکِ ژنت، رمانِ نیمه غایب تمام خصلت‌های روایی مندرج در آن نظریه را داراست.

منابع

۱- احمدی، بابک (۱۳۸۶)، **ساختار و تاویل متن**، تهران، نشر مرکز.

۲- اخوت، احمد (۱۳۷۱)، **دستور زبان داستان‌ها**، اصفهان، نشر فردا.

۳- اسکولز، رابرت (۱۳۸۳)، **درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات**، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، نشر مرکز.

۴- بهنام‌فر، محمد، اکبر شامیان و زینب طلایی (۱۳۹۳)، **بررسی زمانمندیِ روایت در رمان سالمرگی براساس نظریه ژرار ژنت**، متن‌پژوهیِ ادبی، سال ۱۸، ش۶۰، تابستان.صص ۱۴۵-۱۲۵.

۵- تودورف، تزوتان (۱۳۷۹)، **بوطیقای ساختارگرا، ترجمه محمد نبوی**، تهران، آگه.

۶- تولان، مایکل جی (۱۳۸۳)، **درآمدی نقادانه زبان‌شناختی بر روایت**، ترجمه ابوالفضل حری، تهران، بنیاد سینمایی فارابی.

۷- پورجوادی، نصرالله (۱۳۸۵)، **زبان حال**، تهران، نشر هرمس.

۸- سناپور، حسین (۱۳۹۸)، نیمه غایب، تهران، نشر چشمه.
۹- ریمون کنان، شلومیت (۱۳۸۷)، روایت داستانی: بوطیقای معاصر، ترجمه ابوالفضل حری، تهران، نشر نیلوفر.
۱۰- ژنت، ژرار (۱۳۸۸)، نظم در روایت: گزیده مقالات روایت، به کوشش مارتین مک کوئیلان، ترجمه فتاح محمدی، تهران، مینوی خرد.
۱۱- فورستر، ادگار مورگان (۱۳۸۴)، جنبه‌های رمان، ترجمه ابراهیم یونسی، تهران، نشر نگاه.
۱۲- کالر، جاناتان (۱۳۸۵)، نظریه ادبی (معرفی بسیار مختصر)، ترجمه فرزانه طاهری، تهران نشر مرکز.
۱۳- لین ول، ژپ (۱۳۹۰)، رساله‌ای درباره گونه‌شناسیِ روایت نقد دید، مترجمان: علی عباسی و نصرت حجازی، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.
14-Abram.M.H.(2006), **A glossary of literary terms**, Eighteen Edition, Harcourt Brace college Publishers.
15-Bal, M. (1997). **Narratology: Introduction to the Theory of Narrative**. Toronto: University of Toronto.
16-Cuddon, J.A(2004), **A dictionary of literary terms and literary theory**. Penguin books.
17-Cohen, **Steven and Linda Shirez, telling storis: A theoretical analysis of narrative fiction**. London and New York: poutledge: 2001.
18-Fludernik, M. (2009). **An Introduction to Narratology**. Oxford: Routledge.
19-Shen, Dan. (2008). **What narratology and stylistics can do for each other**. In a companion to narrative theory. Ed jaimz felan and Piter H. rabirtz. Oxford. Blackwell.