فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره نوزدهم، زمستان ۱۳۸۹: ۲۱۱-۱۸۷
تاریخ دریافت: ۱۳۸۸/۱۱/۰۷
تاریخ پذیرش: ۱۳۸۹/۰۹/۱۷

نقش‌های سکوت ارتباطی در خوانش متون ادبیات داستانی

لیلا صادقی*

چکیده

در این مقاله، نقش‌های مختلف سکوت بلیغ در چارچوب نظری میشل افرات (۲۰۰۸) را به مثابه بخشی از ارتباط کلامی و به معنای غیاب هرگونه عنصر زبانی مورد بررسی قرارمی‌دهیم که با توجه به تقسیم بندی رومن یاکوبسن (۱۹۵۶) از اجزاء کلام و نقش‌هایی که برای هر کدام از انواع کلام قائل است، صورت می‌گیرد. برای ملموس شدن مبحث سکوت ارتباطی و چگونگی کارکرد آن، که مبحثی نو در زبانشناسی ادبی به‌شمار می‌آید، به مطالعه متون مختلف ادبیات داستانی و همچنین تأثیر کاربرد هر نقش سکوت در روایت داستان می‌پردازیم که به عنوان شگردی به منظور چگونه گفتن مطلبی به‌واسطه نگفتن آن برای ایجاد ارتباط موفق مطرح می‌شود. پرسش این پژوهش، چگونگی عملکرد نقش‌های ششگانه سکوت در برابر گفتار است و هدف آن دست یافتن به شگردهای روایی است که به‌واسطه نگفتن ایجاد می‌شود. نتیجه حاصله نشان می‌دهد که سکوت نقش مهمی در فعال‌سازی نقش خواننده در خوانش متن برعهده دارد.

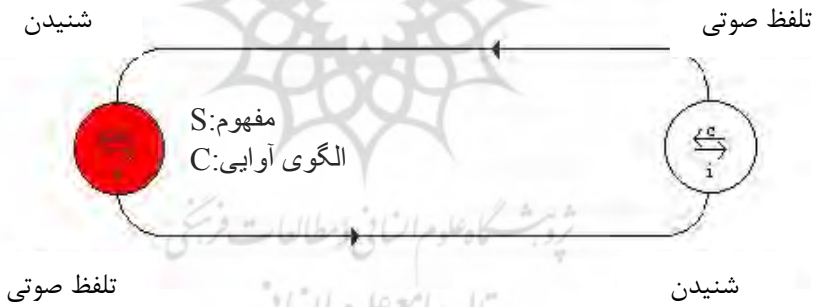
واژه‌های کلیدی: سکوت ارتباطی، روایت، نقش ارتباطی، غیاب.

* کارشناس ارشد زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه علامه طباطبایی Leilasadeghi@gmail.com

مقدمه

بر اساس نظریهٔ یاکوبسن[1] (۱۹۶۰) درباره نقش‌های ارتباطی کلام، بین گوینده و مخاطب، پیامی معنادار مبادله می‌شود که از طریق یک مجرای فیزیکی انتقال می‌یابد. بـه عقیـدهٔ او، این الگوی ارتباطی در تمام کنش‌های ارتباط کلامی مصداق دارد و ارسال پیـام، نیـاز به زمینه‌ای دارد که این زمینه یا رمز کلامی است یا در قالب کلام گنجانده می‌شود. این رمز، نظامی از هنجارها و قواعد مشترک میان گوینـده و شـنونده اسـت (یاکوبسـن، ۱۹۶۰: ۶۲). الگوی یاکوبسـن دارای شـش سـازه اسـت کـه عبارتنـد از: ۱) گوینـده ۲) شـنونده ۳)موضوع ۴) پیام ۵) تماس ۶) رمز.

یاکوبسن خود، این الگو را از تلفیق الگوی پیشنهادی کارل بوهلر[2] (۱۹۳۴) و کلود شانون[3] (۱۹۴۸) الهام گرفته و توسعه داده است. طرح اولیـهٔ ایـن الگـو، بـه فردینـان دوسوسـور[4] (۱۹۸۵) برمی‌گردد که بنا بر گفتهٔ او، در این الگو، فرستنده، اندیشهٔ خود را از طریق آواها برای گیرنده ارسال می‌کند و گیرنده، آواهای دریافتی را برای برقراری ارتباط با فرستنده به نشانه‌های ذهنی تبدیل می‌کند (دوسوسور، ۱۹۸۳: ۲۷-۲۸).

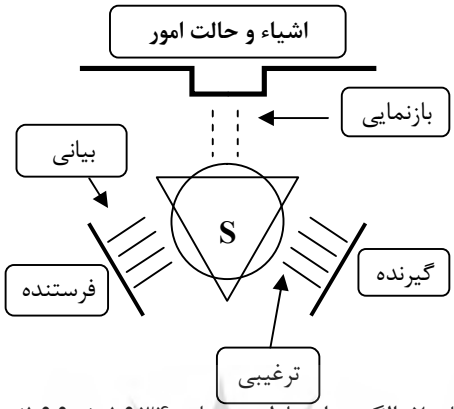


شکل ۱. طرحوارهٔ چرخهٔ گفتاری سوسور، ۱۹۸۵: ۲۸.

به عقیدهٔ بوهلر (۱۹۳۴)، انسان در مراودات خود از زبان ابزار (ارگانون) بهره می‌گیرد. الگوی بوهلر از سه سازه برای ارتباط کلامی تشکیل شده است: مصداق (در جهان بیرونی؛ سوم شخص)، گوینده (اول شخص) و شنونده (دوم شخص). او زبان را دارای سه

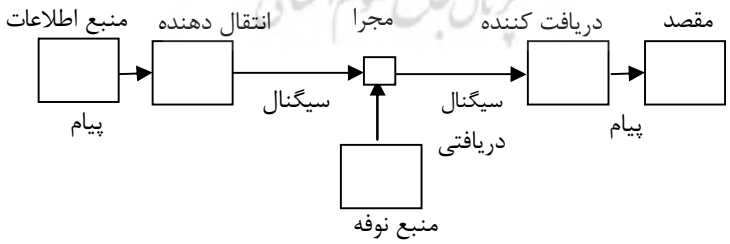
1. Jakobson
2. Bühler
3. Cluade Shannon
4. Saussaur

نقش بازنمایی[1]، بیانی[2] و ترغیبی[3] می‌داند. اینکه کدام نقش در کدام موقعیت ارتباطی مناسب‌تر است، بستگی به این دارد که کدام مؤلفهٔ ارتباطی وجه غالب داشته باشد.



شکل ۲. الگوی ارتباطی بوهلر، ۱۹۳۴ (۱۹۹۰): ۲۸.

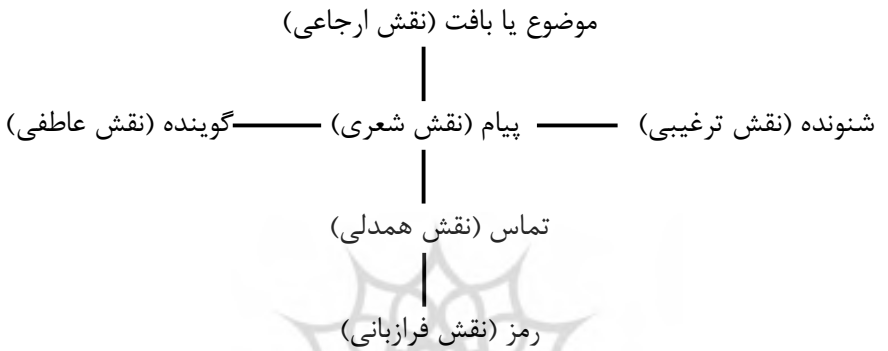
کلود شانون (۱۹۴۸) در الگوی ارتباطی خود، منبع اطلاعات را به مثابهٔ تولیدکنندهٔ اطلاعات و انتقال دهنده را به مثابهٔ دستگاهی که اطلاعات را انتقال می‌دهد، در نظر می‌گیرد. او مؤلفهٔ مجرا را به الگوی سوسوری می‌افزاید که البته نوفه یا به عبارتی صداهای اضافه و مخلّ را نیز در این مجرای ارتباطی مورد توجه قرار می‌دهد. به تعریف او، مجرا به مثابهٔ رسانه‌ای است که برای انتقال سیگنال‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرد. دریافت‌کننده، سیگنال‌های پیام را بازسازی می‌کند و مقصد فردی است که پیام برای او فرستاده شده است (کلود شانون، ۱۹۴۸: ۳۸۱).



شکل ۳. الگوی نظام ارتباطی شانون، ۱۹۴۸: ۳۸۱

1. Representation
2. Expression
3. Appeal

رومن یاکوبسن (۱۹۶۰) سه سازهٔ موضوع (مصداق)، گوینده و شنونده را از الگوی بوهلر (۱۹۳۴) و سه سازهٔ پیام، تماس (مجرا) و رمز را از الگوی شانون (۱۹۴۸) در الگوی پیشنهادی خود تلفیق کرده و الگوی خود را ساماندهی می‌کند که هرکدام از سازه‌های گوینده، شنونده، موضوع، پیام، تماس و رمز در الگوی یاکوبسن به ترتیب دارای نقش‌های ارجاعی، عاطفی، ترغیبی، شعری، همدلی و فرازبانی هستند.



شکل ۴. الگوی ارتباطی یاکوبسن، ۱۹۸۷: ۷۱

سکوت در مطالعات مختلفی که در زمینهٔ فلسفه، ادبیات و زبان‌شناسی انجام می‌گیرد، به معنای غیاب هرگونه عنصر زبانی در گفتار و همچنین در نوشتار مطرح می‌شود که با نبود خود به صورتی متناقض حضوری نشاندار و معنادار ایجاد می‌کند و به مثابهٔ بخشی از کلام مطرح می‌شود(۱). سکوت مبنی بر مطالعات اخیر، «وقتی معنادار است که یک فقدان یا جای خالی در یک بافت گفتمانی به مدلولی دلالت کند که پیوسته به تعویق می‌افتد» (صادقی و دیگران، ۱۳۸۹: ۷۱). خواننده برای «درک معنای پاره‌گفتارها، سعی می‌کند این جاهای خالی یا شکاف‌ها را پرکند و به دریافت خود سامان ببخشد» (ایگلتون[1]، (۱۳۶۸: ۱۰۵). در واقع، بخشی از دانش پیشین خواننده به‌واسطه پرکردن جاهای خالی وارد متن می‌شود و متن آرمانی او نگاشته می‌شود. به عبارت دیگر، خواننده در تکمیل متن، نقش مهمی برعهده دارد و این نقش به‌واسطهٔ وجود سکوت در متن فعال می‌شود.

1. Eagleton

از آنجا که سکوت بخشی از زبان تلقی می‌شود، میشل افرات، به بررسی سکوت همانند گفتار در نقش‌های ارتباطی یاکوبسن پرداخته است و برای سکوت نقش‌های هم‌ارز نقش‌های کلامی قائل شده است. او با این استدلال که همهٔ نقش‌های ششگانه کلام را سکوت نیز می‌تواند ایفا کند، سکوت را به مثابهٔ بخشی از کلام تلقی کرده است (افرات، ۲۰۰۸: ۱۹۱۳). نکته قابل ذکر این است که برخی از شگردهای داستانی از جمله تغییر زاویهٔ دید، ریشه در کارکردهای ارتباطی کلامی دارند و به‌واسطه تعامل کلام و سکوت، این گونه شگردها در داستان می‌توانند به مثابهٔ بخشی از داستان باشند و کارکرد دلالی داشته باشند.

در این مقاله به بررسی انواع سکوت در آثار ادبیات داستانی ایران می‌پردازیم تا به اهمیت و کارکرد سکوت ارتباطی یا به گفتهٔ میشل افرات، سکوت بلیغ در سازماندهی کلام پی‌ببریم. البته در مقالهٔ دیگری از صادقی و دیگران[۲]، نقش‌های متفاوتی برای سکوت روایی مطرح شده که از این نقش‌های ششگانه متمایز است. حائز اهمیت است که این نقش‌های ششگانه در جهت اثبات این امر مطرح می‌شوند که سکوت نیز در راستای کلام، نقش‌های ارتباطی کلام را ایفا می‌کند و در مقالهٔ صادقی و دیگران (۱۳۸۹) سکوت گفتمانی به بررسی نقش‌های سکوت در ساختمندی روایت داستان پرداخته می‌شود.

انتخاب داستان‌های مورد بررسی در این مقاله به علت وجود ظرفیت‌های مختلف سکوت در آنها بوده است. از آنجایی که نقش‌های ششگانه سکوت همانند کلام در همه متون و از جمله متون ادبی می‌تواند مصداق داشته باشد و از آنجایی که هدف از این انتخاب، نشان دادن چگونگی کاربرد سکوت بلیغ در متون ادبی است و نه بررسی سبک‌شناختی داستان‌ها، به همین علت اهمیت انتخاب داستان‌های ذکر شده در مقاله صرفاً به علت وجود سکوت مورد نظر در آنها بوده است و هر داستان دیگری- همه داستان‌ها دارای برخی از انواع سکوت هستند- می‌توانست به عنوان مثال در این مقاله ذکر شود، ولی به علت ظرفیت محدود مقاله، امکان ذکر همه مثال‌ها وجود نداشت و صرفاً برای روشن شدن مطلب به ذکر برخی از آنها اکتفا می‌کنیم.

نقش‌های ششگانهٔ سکوت ارتباطی

نقش عاطفی سکوت[1]

در این نقش کلامی جهت‌گیری پیام به سوی بیننده است. گوینده از این طریق احساس خود، پیام را به مخاطب می‌رساند. در واقع، گوینده در مرکز نقش عاطفی قرار دارد و به گفته یاکوبسن، هدف ضمیر اول شخص «من»، بیان مستقیم موضع گوینده نسبت به چیزی است که درباره‌اش سخن می‌گوید. بنا به تعریف میکه بال، هر رویدادی در داستان از دیدگاه خاصی ارائه می‌شود. «زاویهٔ دید، شیوهٔ خاص دیدن اشیاء است از منظری خاص، چه وقایع تاریخی «واقعی» و چه رویدادهای داستانی» (بال، ۱۹۷۷: ۱۴۲). تمایز میان تغییر زاویهٔ دید و نقش عاطفی سکوت در این است که با تغییر زاویهٔ دید، نویسنده بر آن است که زوایای دیگری از یک رویداد را به خواننده ارائه دهد. اما در نقش عاطفی سکوت، دلالتمندی تغییر زاویهٔ دید برای بازگویی بخشی از روایت به‌واسطهٔ سکوت رخ می‌دهد. تفاوت این دو اصطلاح در مثالی از «شاهزاده احتجاب» اثر هوشنگ گلشیری متعاقباً خواهد آمد.

حال باید گفت که سکوت به روش‌های متفاوتی می‌تواند نقش عاطفی کلام را منتقل کند. در آثار داستانی وقتی زاویهٔ دید اول شخص مفرد برای روایت انتخاب می‌شود، هدف تأثیرگذاری، بیشتر بر مخاطب است و در واقع هدف انتخاب ضمیر من، «تأثیرگذاری بر عواطف خاصی است که شاید واقعی یا مصنوعی باشد» (یاکوبسن، ۱۹۶۰: ۳۵۴). البته، نقل قول شامل این قضیه نمی‌شود، چون بیشتر مواقع، نقل قول اول شخص بکارمی‌رود و این مقوله نشان دهنده زاویهٔ دید نیست. «ضمیر اول شخص مفرد، چه فاعلی و چه مفعولی از گوینده‌ای به گوینده دیگر از لحاظ کاربردی تغییر می‌کند و همیشه ثابت نیست، ضمیر من به کسی که صحبت می‌کند، ارجاع می‌دهد» (کینان، ۲۰۰۳: ۷۸-۱۱۷) و منوط به اینکه شخصیت اصلی یا فرعی در داستان سخن بگوید، ضمیر اول شخص تغییر می‌کند.

از آنجایی که ضمیر اول شخص، دارای محوریت فردی بیشتری نسبت به دیگر ضمیرها است، هرگاه یکی از شخصیت‌های داستان به شخصیت اصلی تبدیل شود و

1. Emotive function

روایت داستان حول او بچرخد، ضمیر اول شخص می‌تواند مورد استفاده قرار گیرد. اما کارکرد نقش عاطفی سکوت وقتی مشهود است که در هنجار روایی داستان، ضمیر اول شخص به یکی از شخصیت‌های داستان ارجاع دهد که در طول روایت، این ارجاع به شخصیت دیگری دلالت داشته است. به عبارتی دیگر، تغییر ارجاع ضمیر اول شخص در داستان، کارکرد روایی دارد و بدون اینکه به‌صورت مستقیم در داستان گفته شود، در راستای بازگو کردن بخش ناگفته‌ای از داستان است. به عنوان مثال، به این بخش از داستان شازده احتجاب نگاه کنید:

(۱) «وقتی خواستم عینکو بزارم چه الم شنگه‌ای راه انداخت، گفت: «من گفتم فخرالنسا باش، نگفتم که همه اداهای اونو... .»صورت شازده مثل شاتوت سیاه شده بود»(گلشیری، ۱۳۶۸: ۴۸).

در این بخش، راوی فخری است و در بخش دیگری از داستان وقتی شخصیت اصلی دوباره همان شازده می‌شود، راوی جدید با همان ضمیر اول شخص بکار می‌رود و شازده دوباره راوی اصلی داستان می‌شود. تغییر زاویهٔ دید به منظور ارائهٔ یک رویداد از منظرهای مختلف روی می‌دهد، یکبار از منظر فخری و یکبار از منظر شازده. اما نقش عاطفی سکوت در جایی رخ می‌دهد که دوباره این ضمیر اول شخص را بدون اینکه راوی‌اش بیان شود، به شازده که شخصیت اصلی بوده است، ارجاع می‌دهد. بدین صورت، خلائی میان تغییر دو راوی وجود دارد که کارکرد روایی دارد و بخشی از روایت را بدین صورت کامل می‌کند که فخری نیز شخصیتی درون شازده است و شازده همه شخصیت‌های دیگر را در ذهن خود دارد، به همین علت برای آنها در بعضی از بخش‌های داستان ضمیر اول شخصی را که به خودش ارجاع دارد، بکار می‌برد:

(۲) «اول کار، در را نمی‌بستم. سپرده بودم بار و بنشن را بیاورند خانه. رعیت‌ها می‌آوردند یا از بازار، تا بیرون کاری نداشته باشند» (گلشیری، ۱۳۶۸: ۸۸).

همچنین، در جای دیگری شخصیت اصلی داستان دوباره عوض می‌شود و روایت را فخرالنسا بر عهده می‌گیرد که به همین علت فرد مورد ارجاع ضمیر اول در این بخش با مرجع ضمایر اول شخص در بخش‌های دیگر داستان متفاوت می‌شود. در اینجا نیز زاویهٔ دید فخری و فخرالنسا باعث ارائهٔ داستان از دو منظر متفاوت می‌شود و کارکرد عاطفی سکوت،

در جایی رخ می‌دهد که خواننده متوجه می‌شود فخرالنسا و فخری نیز دو جنبه از یک شخصیت واحد هستند، که با این شگرد، بخشی از داستان در زیر ساخت روایت می‌شود.

(۳) «شازده توی تاریکی ایستاده بود، داشت دست‌های سردش را به تن برهنه فخری می‌کشید. آهسته آهسته رفتم نزدیکش...» (همان: ۵۵).

استفاده از نقش عاطفی سکوت در داستان به نوعی یک شگرد روایی به‌شمار می‌آید که برای نگفتن بخش‌هایی از روایت و انتقال آن مفاهیم به‌واسطهٔ تغییر ضمیر اول شخص یا به عبارتی شخصیت اصلی داستان بکار می‌رود. بیان عواطف به کوتاه‌ترین شکل می‌تواند صرفاً به خود «من» ارجاع دهد. در نقش عاطفی، جایی که گوینده (نه جهان خارج یا دیگری) در مرکز است، او در خلال کلام یا سکوت خود، احساسات و تجارب درونی خود را بیان می‌کند و در این داستان، هر بار یک راوی در مرکز قرار می‌گیرد که باعث می‌شود مخاطب با همهٔ شخصیت‌های داستان ارتباط نزدیک‌تری برقرار کند. قابل به ذکر است که «در واقع داستان از زبان چند نفر روایت می‌شود که در نهایت همه در ذهن شازده» می‌گذرند و همین نقطهٔ عطف داستان است. به عبارت دیگر، نقش سکوت کامل کردن بخش ناگفته‌ای از روایت است که به‌واسطهٔ تغییر ضمایر رخ می‌دهد و دلالت آن این است که همهٔ این شخصیت‌ها در ذهن یک شخصیت شکل می‌گیرند. همچنین، به شکل دقیق‌تر می‌توان گفت علت انتخاب من‌های متفاوت برای روایت داستان، نشان دادن عقیم بودن شازده است، که البته این در خوانش متن اتفاق می‌افتد. بدین صورت که «فخری می‌خواهد یکی باشد و آن هم فخرالنسا، ولی امکان ندارد. او باید دو تا باشد و این برمی‌گردد به همان احتجاب! شازده احتجاب مردی عقیم است و شاید حجب به معنی مانع باشد. در هر صورت او از آوردن زن دیگری مبادرت می‌کند و به همان کلفت خانه اکتفا کرده و او را به دو تبدیل می‌کند» (صادقی، حیات نو: ۴) و من‌های بسیار در متن و در ذهن شازده رخ می‌دهد.

نوع دیگری از سکوت عاطفی، کلماتی هستند که در ظاهر پوچ به نظر می‌آیند، ولی نشان دهندهٔ قدرت عاطفی سکوت هستند (افرات، ۲۰۰۸: ۱۹۱۶)، اما نباید فراموش کرد که این نوع سکوت، خواستهٔ گوینده (راوی) است، در نتیجه دلالتمند و هدفمند است و این خواسته با کلمات بیان می‌شود. بدین صورت که کلمات بکار رفته در معنای واقعی خودشان نیستند و صرفاً فضایی را پرمی‌کنند. اما این کلمات فضا پرکن که به منزلهٔ

سکوت تلقی می‌شوند، با توجه به بافت قابل تفسیرند. ادبیات مملو از سکوت‌های غیرنشاندار است، اما این صورت نشاندار سکوتی است که برای بررسی حائز اهمیت است. به عنوان مثال، با دیدن کسی که عزیزی را از دست داده، اصطلاح آخرین غمت باشد، بکار می‌رود. منظور گوینده آن چیزی نیست که گفته می‌شود و صرفاً این گفته بیانگر همدردی او با مخاطب است. به عنوان نمونهٔ دیگر، می‌توان به قصهٔ دوم در داستان «ترس و لرز»، اثر غلامحسین ساعدی اشاره کرد. در صحنه‌ای که هیبت دو فرد خپله و چاق باعث تعجب و ترس شخصیت داستان می‌شود، می‌گوید:

(۴) «یا ارحم الراحمین، اینا دیگه کی‌ان؟» (ساعدی، ۱۳۷۷: ۲۵).

در واقع، بکار رفتن عبارت «یا ارحم الراحمین»، به معنای توسل به خدا و یا طلب رحم و بخشندگی از خداوند نیست، بلکه نشانگر ترس شخصیت داستان از دیدن غریبه‌ها است که البته این به صورت مستقیم گفته نمی‌شود و از خلال عباراتی کلیشه‌ای که مفهوم واقعی خود را حمل نمی‌کنند، این مفهوم منتقل می‌شود. نباید فراموش کرد که تفاوت صنایع ادبی از جمله کنایه، مجاز، تشبیه، نماد و یا غیره با کارکردهای سکوت در این است که این صنایع ادبی صرفاً در راستای زیباسازی و آرایش یک متن ادبی بکار می‌روند، اما سکوت در راستای کامل کردن روایت به‌واسطهٔ ناگفتن یا غیرمستقیم گفتن حرکت می‌کند. سکوت به عنوان معنای غیرطبیعی یا انتقال غیرمستقیم مفاهیم، وقتی مطرح می‌شود که برای ساخت متن دلالتمند تلقی شود و تفاوت کارکرد سکوت به عنوان بخشی از زبان با کاربرد غیرمستقیم کلام در این است که سکوت، به مثابهٔ بخشی از زبان، امروزه بخشی از روایت داستانی را بازگو می‌کند و به اصطلاحی تخصصی در زمینه تحلیل گفتمان تبدیل شده است، اما بیان غیرمستقیم می‌تواند بسیاری از صنایع ادبی مانند استعاره و مجاز را نیز دربر گیرد که به شیوه‌ای غیرمستقیم برای زیباسازی و ایجاد لذت هنری بکار می‌روند. در نتیجه، وقتی عبارتی در معنی واقعی خود بکار نمی‌رود، اگر به‌واسطهٔ این نوع سکوت، فضاسازی داستانی صورت گیرد و یا بخشی از اطلاعاتی را که انتظار می‌رود، داستان به مخاطب منتقل کند، به‌واسطهٔ نقش‌های مختلف سکوت بیان شود، صنایع ادبی به سکوت تبدیل می‌شوند.

نقش ترغیبی سکوت[1]

در نقش ترغیبی کلام، جهت‌گیری پیام به سوی مخاطب است. اغلب ساخت‌های امری زبان، از بارزترین نمونه‌های این نقش به‌شمار می‌آیند. بر طبق نظر یاکوبسن، تمرکز بر نقش مخاطب باعث ایجاد کارکرد ترغیبی می‌شود که از لحاظ دستوری حالت ندایی و امری را دربرمی‌گیرد (یاکوبسن،۱۹۶۰: ۳۵۵). در مرکز این کارکرد ضمیر دوم شخص «تو» قرار می‌گیرد. گرچه همه کارکردها به‌واسطه رفتار کلامی گوینده (گفتار و سکوت) شروع می‌شوند، کارکرد ترغیبی تمرکز را بر کارگفت قرار می‌دهد. کاربرد واژه‌ها و نیز سکوت برای فعال‌کردن مخاطب است. بدین معنا که همانگونه که کلام می‌تواند نقش ترغیبی ایفا کند، سکوت نیز دارای نقش ترغیبی برای مخاطب است. سه نوع سکوت ترغیبی می‌توان برشمرد:

سکوت فرایندی[2]**، سکوت به مثابه نشانگر گفتمان:**

این نوع سکوت نشانهٔ تعاملی مناسبی برای نوبت‌گیری است، با فرض اینکه «گویندگان تغییر می‌کنند و در آن واحد فقط یک گوینده می‌تواند سخن بگوید» (ساکز[3]، ۱۹۷۴: ۷۰۰). طبق قانون مبنی بر گذر، گوینده کنونی، گویندهٔ بعدی را انتخاب می‌کند که این می‌تواند به صورت انتخاب خود یا انتخاب همان گویندهٔ قبلی برای ادامه کلام باشد. این قانون تا آنجا ادامه دارد که انتقال به فرد دیگری صورت گیرد و یا کلام پایان یابد. این نظریه قبل از ایجاد این اصطلاح، به مثابهٔ یک نشانگر گفتمانی بوده است. ابزاری که «بر سطح گفتمانی کار می‌کنند و به واحدهای کوچک سخن بستگی ندارند و معناهای بیانی یا اجتماعی را انتقال نمی‌دهند» (شیفرین[4]، ۱۹۸۷: ۳۷، ۳۱۸).

بعدها نشانگرهای گفتمان به منظور نوبت‌گیری در بحث‌های تحلیل‌گفتمان مطرح شدند. برخلاف کارکرد ارجاعی و عاطفی، این سکوت بخشی از کلام گوینده نیست و در واقع در مرز گفتار بروز می‌کند و «به ساختار گفتمان در قلمروی نوبت‌گیری» (ساویه-ترویک، ۱۹۹۴: ۳۷۴۶) تعلق دارد. سکوت یک نشانگر گفتمان در کارکرد، ترغیبی است که

1. Conative function
2. Procedural silence
3. Sacks
4. Schiffrin

«نقش مخاطب را برای هدایت گفتمان فعال می‌کند» (افرات، ۲۰۰۸: ۱۹۲۰). به عنوان مثال، وقتی کسی سخن می‌گوید، شخص دوم با تک سرفه یا ایجاد صدایی کوتاه مانند «اِ»، به نوعی یک نشانگر گفتمانی بکار می‌برد که نشان دهنده آمادگی او برای ورود به مکالمه است. به عنوان مثال، در نمونه زیر می‌بینیم که راوی مشغول خودگویی ذهنی است و باغبان در میان حرف‌های او می‌خواهد حرفی را شروع کند. راوی نمی‌خواهد به او اجازه سخن دهد و به خودگویی‌های ذهنی‌اش ادامه می‌دهد:

(۱) با ترس و شرم. نخیر. تا جواب این باغبان را ندهم، آسایش نخواهم داشت» (ترقی، ۱۳۸۰: ۱۲۷).

در این بخش داستانی، باغبان با گفتن«آق... جا...»، سعی در نوبت‌گیری برای شروع مکالمه دارد و این عبارت که خودگویی راوی را قطع می‌کند، نشان دهنده حضور شخص دیگر برای مشارکت در مکالمه است که البته به او اجازه مشارکت داده نمی‌شود و خودگویی ادامه پیدا می‌کند. نکته قابل توجه در این داستان این است که در جریان مکالمه معمولاً بیش از یک نفر باید شرکت داشته باشند، اما در این مکالمه، راوی با خود به مکالمه می‌پردازد و مانع شرکت شخص دیگر در این فرایند می‌شود.

سکوت ترغیبی مفهومی[1]

جایگزینی اسم با ضمیر یا نشانه‌ای دیگر، نوعی سکوت محسوب می شود (افرات، ۲۰۰۸: ۱۹۲۰). به عنوان مثال، وقتی اول نامه می‌نویسند «به نام او» به جای بکار بردن کلمه «خدا» یا «الله»، به گونه‌ای از سکوت ترغیبی مفهومی، استفاده شده است. این سکوت به مثابهٔ ابزاری برای منع قدرت‌های جادویی است که با نامگذاری فعال می‌شوند. همه کنش‌های منعی نوعی کارگفت هستند که نقش ترغیبی دارند. همچنین، حریم واژه‌ها به طور عام و خاص، مانند «چشم بد» به عنوان سکوت منعی باید در نظرگرفته شوند. به عنوان مثال، در متن زیر می‌خوانیم:

(۲) «اگر جمله‌ای از آن کتاب را در کتابم بیاورم بلایی سرم می‌آورد که... حرف‌های ناشر دیگر برایم چاره‌ای نگذاشت»(کاتب، ۱۳۷۸: ۹۱).

1. Conceptual conative silence

در این نمونه، راوی نمی‌گوید که چه بلایی سرش خواهد آمد و با منع گفتن و گذاشتن نشانه سه نقطه، وحشت از آن بلا را نشان می‌دهد که به نوعی سکوت درباره یک تابو (حریم‌واژه) است. در واقع، می‌توان گفت در این نوع کارکرد سکوت، از گفتن یک حریم‌واژه به صورت مستقیم پرهیز می‌شود و درباره آن سکوت می‌شود و خواننده ترغیب می‌شود که در نقشی فعال، خود معنای واقعی آن را از خلال بافت دریابد و کامل کند.

سکوت گوینده به مثابه کارگفت[1]

سکوت، مانند گفتار، به مثابهٔ کارگفت مستقیم یا غیرمستقیم برای ایجاد کنش منظوری بکار می‌رود. به عنوان مثال، جمله «تا وقتی که قرضت رو ندی، باهات حرف نمی‌زنم» نوعی تهدید به‌شمار می‌آید و این «عدم سخن گفتن، یعنی عدم ارتباط زبانی که به صورت مستقیم بیان شده است» (افرات، ۲۰۰۸ : ۱۹۲۰) و دلالت بر تهدید دارد. در اینجا، راوی به‌واسطه کارکرد سکوت، مخاطب را تهدید به قطع هرگونه ارتباطی، از جمله ارتباط کلامی می‌کند. همچنین، سکوت می‌تواند نشانه رضایت باشد. در واقع، رضایت ممکن است به صورت یک کارگفت مستقیم بکار رود که به گوینده اعلام می‌شود (افرات، ۲۰۰۸: ۱۹۲۱). سرل[2](۱۹۷۵)، کارگفت غیرمستقیم را به عنوان کنش منظوری تعریف می‌کند که به صورت غیرمستقیم و با اجرای یک صورت دیگر عمل می‌کند(سرل، ۱۹۷۵: ۶۰). بدین معنا که، اگر جمله‌ای به صورت خبری، ولی برای بیان پرسش بیان شود، در واقع از کارگفت غیرمستقیم استفاده شده است.

درباره نقش سکوت به مثابهٔ کارگفت غیرمستقیم می‌توان گفت که مفهومی به معنای تحت‌اللفظی اضافه و یا جایگزین آن شود. بدین معنی که سکوت به جای کنش مستقیم، باعث فعال‌سازی معنایی دیگر می‌شود (افرات، ۲۰۰۸ : ۱۹۲۲). به عنوان مثال، وقتی کارگفت غیرمستقیم نقش کلامی دارد، گوینده مفهومی را به صورت پرسشی بیان می‌کند: «هوا سرد نیست؟» و منظور او صورت خبری عبارت است، یعنی«هوا سرد است». اما کارکرد سکوت کارگفتی وقتی است که مفهومی اضافه شود و منظور گوینده این باشد که «در را ببند». در نمونه‌ای از داستان درخت گلابی، می‌توان نوع کارکرد سکوت

1. Speech act
2. Searle

به مثابهٔ کارگفت را به صورتی ملموس‌تر مشاهده کرد.

(۳) «باغبان، تبر به دست، آماده ایستاده است. با درخت حرف می‌زند. تحقیر و توهین اش می کند. با لگد به تنه بی‌خاصیت‌اش می‌کوبد. تبر را نشانش می‌دهد. دیگران نیز لعن و نفرین‌اش می‌کنند.»...«باغبان نظر من را می‌خواهد. چه نظری؟» (ترقی، ۱۳۸۰: ۱۴۶).

در این بخش داستان، راوی به جای اینکه در پاسخ باغبان، نظرش را بگوید، جمله پرسشی بکار می‌برد. در اینجا، هدف راوی واقعاً پرسش کردن نیست، بلکه بیان این مطلب است که نظری ندارم و بدین گونه با بکار بردن سکوت به مثابهٔ کارگفت غیرمستقیم، به صورت غیر مستقیم به روایت می‌پردازد و بخشی از داستان را بدین صورت شکل می‌دهد که راوی برای صحبت‌های باغبان اهمیت چندانی قائل نیست و یا موضوع مورد نظر باغبان برای او جذابیتی ندارد و او دغدغه‌های دیگری دارد.

نقش ارجاعی سکوت[1]

یکی از اجزای ارتباطی کلام از دید یاکوبسن، موضوع است که در آن جهت‌گیری پیام به سوی موضوع است. از مهم‌ترین بخش‌های بینافردی ارتباط مستقیم و غیرمستقیم از خلال مجرای ارتباطی در کلام است که هدف آن رساندن اطلاعات فرض می‌شود. وقتی از موضوعی قابل درک سخن می‌گوییم و قصدمان انتقال مفاهیم خاصی به مخاطب است، با نقش ارجاعی زبان مواجهیم، به این معنا که همه عناصر و اجزای یک جمله در جهت تبیین و توضیح موضوع مورد بحث، ترکیب می‌شوند و شنونده را به موضوع اصلی ارجاع می‌دهند. در این نقش، زبان به‌واسطهٔ گوینده برای انتقال گزاره‌هایی درباره جهان به شنونده بکار می‌رود و این نقش، ناشی از برتری یافتن موضوع بر دیگر عوامل ارتباط کلامی است که دو هدف کلی را دنبال می‌کند: آموزش دادن و همچنین تشویق مخاطب به کنشی خاص. اولین سازه ارتباطی بوهلر (۱۹۳۴) جهان خارج به عنوان سوم شخص (بیرونی در ارجاع به گوینده و شنونده) است که هستهٔ کارکرد ارجاعی است. پاره گفتارهای بیانی معنای غیرنشاندار این کارکرد هستند.

1. Referential function

معادل این نقش ارتباطی کلام، در سکوت هم وجود دارد. نشانه صفر به مثابهٔ سکوت معنادار از نظر صرفی تنها وقتی رخ می‌دهد که «انتخاب» در آن دخیل باشد. گوینده به‌واسطه حذف مادیت صرفی، معنای ارجاعی سکوت را می‌رساند. به عنوان مثال، همراه فعل سوم شخص در زبان فارسی هیچ ضمیر متصلی وجود ندارد و همین عدم وجود، نشان دهنده وجود آن است. به عنوان مثالی دیگر، «وقتی کسی فرم مهاجرت را پرمی‌کند، اگر محل تولد و اقامت فعلی او یکی باشند، لزومی ندارد به پرسش سال مهاجرت پاسخی بدهد، زیرا معنای آن این است که هرگز مهاجرت نکرده‌ام و این جای خالی در این فرم، سکوت معنادار» (تیرسما[1]، ۱۹۹۵: ۴۵) تلقی می‌شود. البته همهٔ سکوت‌ها نشانهٔ صفر نیستند. گاهی صرفاً حذف بخشی از پاسخ نیز می‌تواند سکوت ارجاعی تلقی شود. به گفته افرات، دو صورت مجهول: «[کنش پذیر]+ صورت فعلی مجهول» و «[کنش‌پذیر]+صورت فعلی مجهول+[کنشگر]»، از دو منشأ زبانی متفاوت می‌آیند. اولی منشأ سامی باستان دارد که از صورت معلوم ساخته شده و در صورت نامشخص بودن کنشگر بکار می‌رود، دومی منشأ هند و اروپایی دارد و تغییر شکل صورت معلوم است (کینان، ۱۹۸۴: ۲۴۷). امروزه انتخاب یکی از این دو صورت به علت کارکردهای مختلف هر کدام است و صورت مجهول سامی دیگر نه تنها به علت مشخص نبودن کنشگر، بلکه به علت بدیهی بودن آن برای مخاطب است که گفتن آن حشو به نظر می‌رسد. این کاربرد صورت مجهول معنای ارجاعی را منتقل می‌کند.

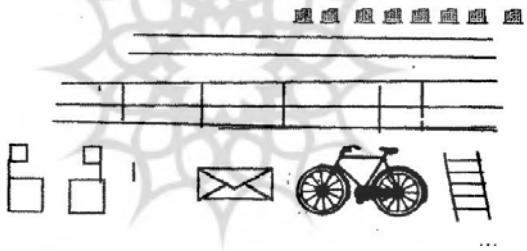
ژان پل سارتر (۱۹۴۷) تفاوت نثر و شعر را در این می‌داند که «شاعران از جمله کسانی هستند که تن به استعمال زبان نمی‌دهند یعنی نمی‌خواهند آن را چون وسیله؛ بکار برند. حقیقت این است که شاعر یکباره از زبان به عنوان ابزار، دوری جسته است» (سارتر، [۱۹۴۷]۱۳۷۰: ۶۰). این بدان مفهوم است که بکار بردن نقش ارجاعی کلام، بیان شفاف مسائل، متعلق به نثر و غیرشاعرانه به‌شمار می‌آید. اما نقش ارجاعی سکوت می‌تواند نشانه‌ای برای شاعرانگی باشد. به همین علت متون نثری که از این نقش ارجاعی استفاده می‌کنند، دارای زبان شاعرانه یا ادبی هستند. به عنوان مثال، کاربرد شکل‌های گرافیکی و شمایلی و خطوط تیره در رمان «زندگی و عقاید آقای تریستام شندی»[2]، اثر

1. Tiersma
2. Tristram Shandy

لورنس استرن[1] (۱۹۶۴/۱۷۵۶) به نوعی سکوت ارجاعی به‌شمار می‌آیند[(۳)]. در این رمان، کاربرد خط تیره دارای بسامد بسیار بالایی است و همچنین کارکردهای متفاوتی دارد. از کارکردهای خط‌تیره در این رمان عبارتند از: مقیّد کردن عبارات از هم گسیخته در جمله‌ها، شروع بند و همچنین اشاره به نامه‌های حذف شده در بخش‌های سانسور شده متن است. در واقع، جایگزینی خط تیره به جای نامه حذف شده، سکوت ارجاعی به‌شمار می‌رود. علاوه بر خط تیره، در این رمان یک صفحه کاملا سیاه مشاهده می‌شود که فقط نام نویسنده و شمارهٔ صفحه در آن وجود دارد. در این بخش، صفحهٔ سیاه دلالت بر مرگ «یوریخ»[2]، یکی از شخصیت‌های داستان دارد که به‌واسطه سکوت ارجاعی این پیام منتقل می‌شود (افرات، ۲۰۰۸: ۱۹۱۵).

به عنوان نمونه‌ای دیگر، می‌توان به داستان «ترس دروازه‌بان از ضربه پنالتی»، اثر پیتر هاندکه[3] اشاره کرد:

(۴)



(هاندکه، ۱۳۸۰: ۱۳۰)

در اواخر داستان، شخصیت اصلی داستان در حالتی غیرعادی به سرمی‌برد و همه چیز را جا به جا می‌بیند. در نتیجه، به جای واژه‌های قراردادی در بخشی از متن، تصاویری غیرقراردادی دیده می‌شود که به نوعی مفهوم اولیهٔ واژه‌ها به غیاب رانده می‌شود و خواننده در کنشی فعال، به‌واسطهٔ سکوت ارجاعی، مفاهیمی را در ذهن خود بازسازی می‌کند. در اینجا، با یافتن ارجاع مفهومی تصویر و سپس یافتن کنش دلالی آن در متن، که همان بازنمایی حالت سرگیجه و سردرگمی است، بخشی از روایت داستان

1. Laurence Sterne
2. Yorick
3. Peter Handke

به‌واسطه سکوت ارجاعی ساخته می‌شود.

همچنین، در داستان «شازده کوچولو»[1]، اثر «آنتوان دوسنت اگزوپری»[2]، در ابتدای داستان، راوی، نقاشی خود را مبنی بر ماری که فیلی را بلعیده است، به دیگران نشان می‌دهد. او برای این مفهوم، تصویری می‌کشد که دیگران آن را کلاه می‌بینند:

(۵)

(اگزوپری، ۱۹۴۳: ۱)

این فاصلهٔ میان تصویر توصیف شده و کشیده شده، سکوت ارجاعی تلقی می‌شود که از خلال این تناقض تصویر و توصیف، این مفهوم مدّنظر است که برای دیگران همیشه باید همه چیز را توضیح داد تا آن را متوجه بشوند.

در نمونه‌های ایرانی، کم‌تر از این نوع سکوت استفاده می‌شود، ولی نمونه‌هایی نادر در این زمینه وجود دارند که یکی از آنها در رمان «ضمیر چهارم شخص مفرد»، اثر لیلا صادقی (۱۳۷۹) مشاهده می‌شود. در این اثر، راوی به صفحه ای از کتاب می‌رسد که نمی‌داند چشم‌های او نمی‌بیند یا صفحه‌های کتاب، سفید شده‌اند (صادقی، ۱۳۷۹: ۳۱). این سفیدی به گونه‌ای بر سرگشتگی راوی در هزارتوی خوابی اشاره دارد که کسی در آن به قتل رسیده و راوی در صدد یافتن قاتل است که وقتی در این هزارتوی معماگونه گرفتار می‌شود، صفحه‌ها سفید می‌شوند. در همین داستان، راوی به صفحاتی می‌رسد که دربارهٔ کتابی مربوط به دوره‌های کهن است. در این کتاب، کلمه‌ها ناخوانا و محو می‌شوند و این ناخوانایی در همان صفحه نیز اجرا می‌شود؛ یعنی کلمه‌ها غیرقابل خواندن و کم‌رنگ می‌شوند که این نوع سکوت ارجاعی به احساس دلهره، گیجی و سردرگمی راوی برای خواندن سرنوشت خود در آن کتاب اشاره می‌کند (همان: ۳۹-۴۰). نمونهٔ دیگری از سکوت ارجاعی در داستان «آغاز لکه‌ها»، در مجموعهٔ «داستان وقتم کن که بگذرم» از همان نویسنده، قابل مشاهده است:

1. The Little Prince
2. Antoine de Saint−Exupery

(۶)

صفحه سفید کاغذ، یک زندگی بالقوه است که با اولین ،
حرکت ایجاد شد. حرکت از هیچ به سوی بی‌نهایت. از صفر به ، از الف به ی و الی آخر.

این لوح هستی به چند خط که برسد، ایجاد شده بر لوح، روی هم رفته
روی هم رفته ایجاد می‌کند که یا مرگ است یا زندگی دیگر.

(صادقی، ۱۳۸۰: ۵۵)

در این داستان، از شکل‌های گرافیکی و حتی سفیدی کاغذ به صورت سکوت ارجاعی استفاده شده است. از آنجایی که در داستان، از آغاز خلقت سخن به میان می‌آید، دربارهٔ شکل‌هایی که گویا راوی هم نمی‌داند چه هستند، گفته می‌شود و به جای این چیستی‌های مبهم، شکل‌هایی دیده می‌شود که حضور نامتعارف آنها در میانهٔ متن نوشتاری، یک نوع سکوت تلقی می‌شوند تا ابهام هویتی آنها منتقل شود. چراکه نمی‌توان کلمهٔ دقیقی را جایگزین آنها کرد و طیف وسیعی از مفاهیم می‌توانند در جای کلمات محذوف و اشکالی که به چیزی نامشخص ارجاع دارند، قرارگیرند.

به عنوان نمونه‌ای دیگر، می‌توان بخشی از داستان «آزاده خانم و نویسنده‌اش»، اثر رضا براهنی (۱۳۸۱) را مورد ملاحظه قرار داد. در این رمان حضور شکل‌ها، تصاویر و عکس‌ها گاهی کارکرد سکوت ارجاعی داشته و گاهی جنبه‌ای فانتزی به خود می‌گیرد. شخصیت اصلی رمان یعنی «آزاده خانم» یک تصویر اسکیزوفرن است که در متن رمان به صورت تصاویری قطعه قطعه از جمله «ناسنتکا»، دختر روسی که منتظر فدور است، رقاصه یک معبد پل سه قاره و دیگر تصاویر ارائه می‌شود. آزاده خانم شخصیت اصلی رمان است که در مرکز رمان قرار ندارد و مدام به تصویرهای دیگری تبدیل می‌شود تا مرز خیال و واقعیت از بین برود و بخش‌هایی از رمان که واقعیت ندارد، جنبهٔ واقعی به خود بگیرد. به همین منظور، تصاویر متفاوتی از آزاده خانم[۴] چاپ می‌شود که هرکدام به گونه‌ای توصیف کلامی شخصیت متکثر آزاده خانم را به غیاب رانده و با ارائه تصویرهای متفاوت از او به واسطه سکوت ارجاعی به تکثر شخصیت داستان اشاره دارند. از دیگر سو، ارائهٔ برخی تصویرها دلالتمند نیستند و منجر به روایت‌پردازی به‌واسطه

سکوت ارجاعی نمی‌شوند؛ از جمله تصویر صفحه ۳۰۸ که عکسی از مادر را نشان می‌دهد. این تصویر صرفاً کارکردی شمایلی پیدا می‌کند و به روایت داستانی کمکی نمی‌کند.

نقش شعری سکوت[1]

در این بخش، جهت پیام به سوی خود پیام است. البته یاکوبسن استفاده از اصطلاح نقش شعری را تنها به شعر ختم نمی‌کند. دو نقش اخیری که یاکوبسن به الگوی بوهلر اضافه کرد برای زبان (محور دال‌ها) نقش محوری دارند، زیرا با زبان به عنوان مرکز خود رفتار می‌کنند. میان نقش فرازبانی و نقش شعری، مرز باریکی وجود دارد که نباید این دو را با یکدیگر درآمیخت. در فرازبان، «توالی برای ساختن یک معادله بکار می‌رود، درحالی‌که در شعر معادله برای ساختن یک توالی بکار می‌رود» (افرات، ۲۰۰۸: ۱۹۲۵). در شعر، نقش شعری برجسته است؛ به عبارت دیگر تأکید بر خود پیام قرار می‌گیرد. یاکوبسن نقش شعری را فرافکنی اصل هم‌ارزی از محور انتخاب بر محور ترکیب می‌داند. بر این اساس شعر به خوبی، صورت و نقش را با هم تلفیق می‌کند. در مرکز نقش شعری، پیام قرار دارد که در آن بافت، جهان بیرونی (نقش ارجاعی) و یا دنیای درونی گوینده (نقش عاطفی) و یا فعال‌سازی شنونده (نقش ترغیبی) مدنظر نیست، بلکه ترتیب دال‌ها به مثابهٔ یک توالی زیبایی‌شناختی در آن اهمیت دارد. به همین علت است که این نقش مسئولیت تجربهٔ زیبایی‌شناختی برانگیخته به‌واسطهٔ زبان را برعهده دارد. یاکوبسن نقش استعاری زبان و نقش شعری زبان را دو تعبیر مشابه از یک مفهوم واحد تلقی می‌کند، زیرا شعر به تعبیر او، همانا کارکرد استعاری و مجازی واژگان در ساختاردگرگون شده زبان است. به عقیدهٔ رولان بارت «شعر، زبان را به آشفتگی می‌کشاند، چون تا آنجا که بتواند به تجرید مفاهیم و خودکامگی نشانه‌ها و سمبل‌ها می‌افزاید و می‌خواهد رابطه دال و مدلول را به مرزهای ممکن برساند. در شعر از ساختار محو مفاهیم، بیش از اندازه بهره‌برداری می‌شود و هر اندازه شعر برای وصول به خصلت اشیا بیشتر بکوشد، به همان اندازه ضد زبان می‌شود» (بارت، ۱۳۶۸: ۱۵۷). به عنوان مثال،

1. Poetic function

(۷) «هیچ به فکرش نبودم، کوچک که بودم، می‌دانستم هست. اما مهم نبود، چون مزاحم نبود» (گلشیری، ۱۳۸۱: ۲۵۱).

با توجه به مثال بالا، می‌توان به صورتی ملموس نقش شعری کلام و نقش شعری سکوت را از یکدیگر متمایز دانست. چیدمان نشاندار کلام به نقش شعری کلام اشاره دارد و تفاوت آن با نقش شعری سکوت در این است که چیدمان توالی کلمات در این پاره‌گفتار، به نوعی مبتنی بر نشان دادن اهمیت مفهومی غایب در متن است که موضوع اصلی داستان به‌شمار می‌رود. داستان با این جمله آغاز می‌شود که «هیچ به فکرش نبودم». در واقع، فاعل در این پاره‌گفتار حضور ندارد و مخاطب کنجکاو می‌شود که از موضوع داستان آگاه شود، ولی ضمیر«ش» که قرار است بر موضوع ارجاع دهد، در بافت‌های بعدی می‌آید و این بنوعی سکوت شعری به‌شمارمی‌آید. یعنی موضوعی که در مرکز اهمیت قرار دارد، حذف می‌شود و به‌واسطهٔ قرینه‌های موجود می‌توان به حضور آن پی‌برد. در واقع، این موضوع به منظور برجسته‌سازی حذف می‌شود تا توجه مخاطب به عدم وجود آن جلب شود.

البته سکوت شعری به مثابهٔ ابژه (بافت) شعر و ادبیات نیست. در بسیاری اشعار و داستان‌ها برای سخن گفتن از سکوت، کلمه بکار می‌رود. در نقش شعری این تصمیم شاعر یا نویسنده است که سکوت را به عنوان بخشی از توالی زیبایی‌شناختی تلفیق کند یا نه. به عنوان مثال، سکوت می‌تواند به عنوان بخشی از معادله باشد: نشانهٔ صفر، وقفهٔ شعری، حذف یا فضای خالی همگی برای ایجاد چنین تأثیری بکارمی‌روند. این شگردها توالی برجسته‌ای به عنوان برونداد معادله گفتار/ سکوت موجب می‌شوند. سکوت شعری به‌واسطه خط تیره و یا صورت کوتاه شده کلمات نشان داده می‌شود.

نقش همدلی سکوت[1]

در این نقش، جهت‌گیری پیام به سوی مجرای ارتباطی (تماس) است و گوینده در این نوع نقش، مایل است از برقراری مجرای ارتباطی خود با مخاطب مطمئن باشد. نقش همدلی، اولین نقشی است که یاکوبسن (۱۹۶۰) به سه نقش مورد اشارهٔ بوهلر اضافه

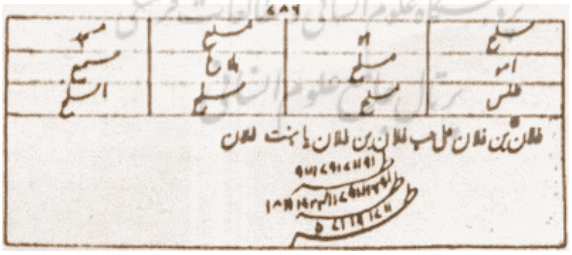
1. Phatic function

می‌کند. به گفتهٔ او «پیام‌هایی هستند که نخست باعث ایجاد ارتباط، ادامهٔ آن و قطع ارتباط می‌شوند تا بررسی کنند که مجرای ارتباطی کار می‌کند یا نه» (یاکوبسن، ۱۹۶۰: ۳۵۵). به عنوان مثال، «می‌شنوی چی می‌گم؟»

این نقش تنها نقشی است که میان انسان و حیوان مشترک است. همچنین اولین نقشی است که نوزادان آن را می‌آموزند. در قلمروی زبان، تماس (وسیله ارتباط) در مرکز نقش قرارمی‌گیرد. به نقل از لاکان، گفتار تهی فریب می‌دهد، اما مشارکت خاص او باعث می‌شود که گوینده به‌واسطه گفتن در مرکز موضوع باشد. اما برعکس گفتار تهی در نقش همدلی سکوت، نقش مهمی در انتقال معنای همدلی برعهده دارد (افرات، ۲۰۰۸: ۱۹۲۴). بازنگه داشتن مجرای ارتباطی در خلال سکوت از ویژگی‌های نقش همدلی است که باعث نزدیک شدن افراد به هم می‌شود.

در رمان «جن‌نامه»، اثر هوشنگ گلشیری، در تکلم اول در جایی، راوی سخن از احضار جن می‌کند و می‌گوید:

(۱) «فتیله و نقش در باب محبت کسی که بر شخص معین محبت داشته باشد، به روز یک‌شنبه، خواه پنج‌شنبه، خواه سه‌شنبه، این نقش را نوشته در روغن خوشبودار روشن کند و روی چراغ جانب خانهٔ مطلوب کند، به حول الهی معشوق حاضر شود و اطاعت کند، مجرب است مع اعداد زیرین، به‌طور صحیح بنویسند. این است:»



بکار بردن عبارت ارجاعی «این» و سپس آوردن تصویری که مربوط به ورد و جادو است، به گونه‌ای به کارکرد شمایلی یک تصویر، نقش عاطفی می‌دهد. در واقع، حضور این تصویر، به صورت دلالتمند باعث می‌شود که مخاطب، خود را در صحنه حاضر بداند و همان کاغذی را که راوی و عمو در داستان دیده‌اند و احضار جن کرده‌اند، ببیند. این نوع

سکوت، در راستای همزاد پنداری مخاطب با شخصیت‌های داستان است و عبارت بعدی داستان مؤید این نکته است:

(۱) «من نیز حباب از سر چراغ برمی‌گیرم و روی چراغ به جانب خانهٔ اشرف کرده، روشن می‌کنم و حباب می‌گذارم و ورد می‌خوانم و می‌گویم: «بشکن!» و عمو می‌گوید بشکن و همهٔ موکلان همین می‌گویند که می‌شکند ...» (گلشیری، ۱۳۷۸: ۵۲۸).

بدین صورت، مخاطب با شخصیت داستان به کمک تصویر و کاربرد ضمیر من، یکی می‌شوند. از سوی دیگر، وقتی مخاطب به نوشتن اعداد دعوت می‌شود، در واقع به منظور اطمینان از حفظ نقش همدلی زبان است، که به واسطهٔ نقش همدلی سکوت ایجاد می‌شود، چرا که به صورت غیرمستقیم به این موضوع اشاره می‌شود.

نقش فرازبانی سکوت[1]

به اعتقاد یاکوبسن، گوینده و مخاطب بر سر استفاده از رمز به توافق می‌رسند و جهت گیرنده پیام به سوی رمز است که معمولا در تمامی زبان‌ها از این نوع نقش به فراوانی استفاده می‌شود. سازهٔ مرکزی این نقش، رمز است: برای زبان نه به مثابهٔ وسیله، بلکه به عنوان پایان و هدف مطالعه است. سبئوک[2] (۱۹۹۷) با توجه به نشانداری سکوت به معیار نقشی ارجاع می‌دهد. به عقیده او سکوت فروتر از گفتار است، چرا که سکوت دارای نقش ارجاعی و فرازبانی نیست و نمی‌تواند برای شرح یا بیان جستاری درباره ساختار خود زبان بکار رود (سبئوک، ۱۹۹۷: ۴۶). اما مثال نقیض برای گفتهٔ او، نقش سکوت برای نشان دادن نوبت‌گیری در مکالمه به این صورت است که سکوت به مثابهٔ نشانگر گفتمانی ظاهر می‌شود که نقش فرازبانی را در تولید رهبری مکالمه بر عهده دارد و شنونده را فعال می‌کند. به عنوان مثال، اگر شخصی به زبان خارجی با دیگری صحبت کند و مخاطب در پاسخ سکوت کند، نقش ارتباطی به‌واسطهٔ نقش فرازبانی سکوت ایجاد شده است. سکوت نحوی بنوعی نقش فرازبانی دارد. ویزمن[3] (۱۹۵۵) بر این عقیده است که میان مکث و سکوت باید تفاوت قائل شد (ویزمن، ۱۹۵۵: ۲۵۸). مکث، یک توقف

1. Metalanguage function
2. Sobkowiak
3. Weisman

طبیعی در آهنگ گفتار برای استراحت کردن است. سکوت ساختار زنجیری نحوی پاره‌گفتار را می‌شکند و واژه‌ها را با سازه‌ها درمی‌آمیزد. سکوت، به عنوان نشانگر در مرز میان سازه‌ها ظاهر می‌شود. به عنوان مثال، «معلم تاریخ تبتی» که به دو صورت خوانده می‌شود و با توجه به جایگاه سکوت، معنای آن متفاوت می شود. «معلم Ø تاریخ تبتی» یا «معلم تاریخ Ø تبتی». سکوت فرازبانی در ساخت مجهول وقتی بکارمی‌رود که کنشگر از جایگاه فاعلی (معلوم) به جایگاه مفعولی تنزل داده شود.

(۲) « وقتی کنار دیگران می‌نشینم، بلند می‌شوم، لبخند می‌زنم، می‌شنوم، می‌چرخم، می‌رقصم، می‌بینم، می و می و می، برگی‌ام که از درختی می‌افتم و خش خش می‌کنم زیر پای دیگرانی که کنارشان نشسته‌ام، بلند شده‌ام، لبخند زده‌ام، شنیده‌ام، چرخیده‌ام، رقصیده‌ام، دیده‌ام، ام و ام و ام» (صادقی، ۱۳۸۱: ۲۸).

در این نمونه، چیدمان کلمات به گونه‌ای است که قراردادی بین مخاطب و راوی ایجاد می‌شود مبنی‌بر بکار رفتن فعل‌های مضارع در حوزه‌های مفهومی متفاوت، مانند نشستن، بلند شدن، لبخند زدن. درنتیجه با ایجاد سکوت در رمزی که دلالت بر کنش فعلی دارد، مخاطب نقش فعالی ایفا می‌کند و خود پس از پیشوند «می» که به تنهایی بکار رفته است، فعل‌هایی در حوزه‌های مفهومی متفاوت جایگزین می‌کند. همچنین همین قرارداد درباره واژه‌بست «ام» نیز اتفاق می‌افتد.

نتیجه‌گیری

طبق الگوی یاکوبسن، فرایند ارتباط شامل شش جزء است که هر کدام از این اجزاء، نقش‌های ششگانه کلام را تعیین می‌کنند و از آنجایی که کلام از گفتار و سکوت تشکیل می‌شود، در نتیجه سکوت نیز دارای نقش‌های ششگانه است که با ذکر نمونه‌هایی در ادبیات داستانی ایران در این مقاله، نقش سکوت در ایجاد فرایند ارتباط بررسی می‌شود. بدین معنا که سکوت به اندازهٔ گفتار برای برقراری ارتباط نقشمند است و نویسندگان آثار ادبی به علت ویژگی خاص ادبیات که ایجاد لذت هنری به‌واسطه ابهام است[۵]، از نقش‌های مختلف سکوت، بیشتر از متون دیگر استفاده می‌کنند. کاربرد برخی از نقش‌های ذکر شده، دارای بسامد بیشتری در ادبیات داستانی ایران است، مانند نقش فرازبانی، نقش شعری و نقش همدلی. اما کاربرد نقش ارجاعی سکوت در متون داستانی

ایران نمونه‌های کمتری دارد. نکته حائز اهمیت در کاربرد انواع سکوت این است که هرکدام به یک نحو، مخاطب را درگیر خوانش متن و مشارکت خلاقانه می‌کنند، که نوع درگیری مخاطب در فرایند ارتباطی به‌واسطه انواع مختلف سکوت بستگی به جهت‌گیری پیام دارد. به عنوان مثال، در جهت‌گیری پیام به سوی مجرای ارتباطی (تماس)، هدف سکوت ایجاد همدلی و همراه کردن مخاطب با متن و در واقع هیپنوتیزم خواننده و اطمینان از همراهی اوست. بازنگه داشتن مجرای ارتباطی در خلال سکوت از ویژگی‌های نقش همدلی است که در ادبیات داستانی کلاسیک، نقش کلیدی برعهده دارد و باعث ایجاد کشش خواندن می‌شود.

در نتیجه، سکوت، نقش مهمی در ایجاد کنش فعال در خوانش متن برعهده دارد و بررسی تحلیلی نقش‌های ششگانه سکوت در فرایند ارتباطی می‌تواند چگونگی روایت‌پردازی به‌واسطه ابزار غیرکلامی در داستان را مطالعه کند. همچنین، نشان دادن بسامدهای مختلف و امکانات مختلفی که در متون داستانی مختلف برای بیان مطالب از طریق نگفتن وجود دارد، می‌تواند پیشنهادهای تازه‌ای را برای شیوه‌های نوین روایت و همچنین سبک‌شناسی آثار داستانی مختلف ارائه دهد.

پی‌نوشت

۱. ر.ک: توماس برونو (۱۹۷۳، ۱۹۸۸، ۲۰۰۷، ۲۰۰۹)، توماس هاکین (۲۰۰۲)، دنیس کورزون (۱۹۹۷، ۲۰۰۷الف، ۲۰۰۷ب)، دبورا تانن (۱۹۸۵)، ساویه- ترویک (۱۹۸۵)، جاورسکی (۱۹۹۳، ۱۹۹۷، ۲۰۰۰) و غیره.

۲. ر.ک: صادقی و دیگران، ۱۳۸۹: ۶۹-۹۰.

۳. این رمان در نه جلد به چاپ رسید که دو جلد اول در سال ۱۷۵۹ و بقیه آنها در ده سال بعد نوشته شد.

۴. ر.ک: رضا براهنی، ۱۳۸۱: ۱۱۸، ۱۲۰، ۱۵۵، ۱۵۹، ۱۶۷،... .

۵. ر.ک: ۳.۲ نقش ارجاعی سکوت.

منابع

بارت، رولان (۱۳۶۸) نقد تفسیری، ترجمهٔ محمدتقی غیاثی، تهران، بزرگمهر.

براهنی، رضا (۱۳۸۱) آزاده خانم و نویسنده‌اش، چاپ دوم، تهران، کاروان.

ترقی، گلی (۱۳۸۰) جایی دیگر، چاپ دوم، تهران، نیلوفر.

گلشیری، هوشنگ (۱۳۶۸) شازده احتجاب، چاپ یازدهم، تهران، نیلوفر.

گلشیری، هوشنگ (۱۳۷۸) جن‌نامه، سوئد، باران.

سارتر، ژان پل (۱۹۴۷) ادبیات چیست؟، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی (۱۳۷۰)، تهران، زمان.

ساعدی، غلامحسین (۱۳۷۷) ترس و لرز، تهران، قطره.

صادقی، لیلا (۱۳۷۹) ضمیر چهارم شخص مفرد، تهران، هامون.

صادقی، لیلا (۱۳۸۰) «بررسی ساختاری شازده احتجاب»، حیات نو، ۳۱ خرداد، ۴.

صادقی، لیلا (۱۳۸۰) وقتم کن که بگذرم، تهران، نیلوفر.

صادقی، لیلا (۱۳۸۱) اگه اون لیلاست، پس من کی‌ام؟!، تهران، آوامسرا.

صادقی، لیلا و فرزان سجودی (۱۳۸۹) کارکرد روایی سکوت در ساختمندی داستان کوتاه، فصلنامهٔ علمی پژوهشی زبان و ادبیات تطبیقی دانشگاه تربیت مدرس، دوره اول، مجله شماره دوم ، صص ۶۹-۹۰.

کاتب، محمدرضا (۱۳۷۸) هیس، تهران، ققنوس.

یاکوبسن، رومن (۱۳۸۱) «زبان شناسی و شعر شناسی»، در زبان شناسی و نقد ادبی، مجموعه مقاله. ترجمه حسین پاینده و مریم خوزان، تهران، نی.

Bu¨hler, Karl. (1934) Sprachtheorie: die Darstellungsfunktion der Sprache, Gustav Fischer Verlag, Jena.

Bu¨hler, Karl. (1990) Theory of language: the representational function of language, trans. Donald Fraser Goodwin, John Benjamins Pub Co.

Eagleton , Terry (1983) Literary Theory: An Introduction, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Ephratt, Michael (2008) The functions of silence, Journal of Pragmatics, 40, 1909-1938.

Handke, Peter (1970[2007]) The Goalie's Anxiety at the Penalty Kick, Michael Roloff, New York: Farrar, Straus and Giroux.

Jakobson, Roman & M. Halle (1956), Fundamentals of Language, The Hague, Mouton.

Jakobson, Roman (1960) Concluding statement: linguistics and poetics. In: Sebeok, T.A. (Ed.), Style in Language. Wiley, New York, 350- 377.

Jakobson, Roman (1987) Linguistics and Poetics, «Language in Literature», ed. Krystyna Pomorska and Stephen Rudy, Cambridge and London: Harvard University Press, pp. 62-94

Keenan, Edward (1971) 'Two kinds of presupposition in natural language', in (eds.) C. J. Fillmore & D. T. Langendoen Studies in Linguistic Semantics New York: Holt, Rinehart & Winston Sacks, Harvey Schegloff, Emanuel Jefferson, Gail (1974) A simplest systematics for the organization of turntaking for conversation, Language, 50, 696- 735.

Mieke Bal (1977) Narratology Introduction to the Theory of Narrative, Second Edition, university of Toronto press.

Saint-Exupéry, Antoine de (1943[2000]) The Little Prince, Richard Howard, New York: Mariner Books

Saussure, Ferdinand de. (1916) Cours de linguistique générale, ed. C. Bally and A. Sechehaye, with the collaboration of A. Riedlinger, Lausanne and Paris: Payot; trans. W. Baskin, Course in General Linguistics, Glasgow: Fontana/Collins, 1977.

Saville-Troike, Muriel (1994) «silence», In: The encyclopedia of language and linguistics, (eds.) R. E. Asher and J. M. Y. Simpson, Oxford: Pergamon Press, 9345-3947.

Schiffrin, Deborah (1987) Discourse Markers, Cambridge University Press, Cambridge.

Searle, John (1975) Indirect speech acts, In: Cole, P., Morgan, J. (Eds.), Syntax & Semantics, vol. 3: Speech Acts, Academic Press, New York, 59- 82.

Shannon, Claude E. (1948). «A mathematical theory of communication.» Bell System technical journal 27.3:379- 423; 27.4:623- 656.

Sobkowiak, William (1997) Silence and markedness theory, In: Jaworski, A. (Ed.), Silence: Interdisciplinary Perspectives, Mouton de Gruyter, Berlin and New York, 39- 61.

Tiersma, Peter (1995) The language of silence, Rutgers Law Review, 48 (1), 1- 100.

Sterne, Laurence (1759/1964),The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentleman, Everyman's Library, London.

Weisman, Avery (1955) Silence and psychotherapy, Psychiatry Journal for the Study of Interpersonal Processes, 18, 241- 260.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی