فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و دوم، پاییز ۱۴۰۰: ۹۴-۷۳
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۳/۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۹/۱۰
نوع مقاله: پژوهشی

سرل و جایگاه منطقی داستان‌های خیالی

غلامرضا حسین‌پور*

چکیده

جان سرل در فلسفهٔ زبان خود به تفاوت‌های ظریفی توجه دارد که در میان انواع مختلف افعال گفتاری وجود دارند. به باور او، گفتن یا نوشتن در یک زبان، عبارت است از انجامِ یک نوع کاملاً خاص از افعال گفتاری که افعال مضمون در سخن نامیده می‌شود. بدین لحاظ، وجود گفتمان داستانی برای کسی که به چنین دیدگاهی معتقد است، مسئله دشواری را ایجاد می‌کند؛ یعنی چگونه می‌توانیم اثری داستانی را بفهمیم، حتی اگر نویسنده ظاهراً پاره‌ای از قواعد مهم کاربرد زبان را نقض کند؟ تلاش وافر سرل، در این سیاق، تحلیل مفهوم داستان است، نه مفهوم ادبیات. در واقع هدف او، بررسی تفاوت میان اظهارات داستانی و جدی است، نه بررسی تفاوت میان اظهارات مجازی و واقعی. از نظر سرل، نویسندهٔ یک اثر داستانی، به انجام مجموعه‌ای از افعال مضمون در سخن، معمولاً از نوع تصدیقی، تظاهر می‌کند. او معتقد است آنچه داستان خیالی را ممکن می‌کند، مجموعه‌ای از قراردادهای فرازبانی و غیرمعناشناختی‌ای است که ارتباط میان کلمات و جهان را که از طریق قواعد معناشناختی افعال گفتاری بنیان نهاده شد، قطع می‌کنند. بر این اساس، اعمال متظاهرانه افعال مضمون در سخنی که نگارش اثری داستانی را شکل می‌دهند، عبارت‌اند از: انجامِ افعالِ اظهار، به صورت واقعی، با قصد توسل به قراردادهای افقی که تعهدات اظهارات متعارف مضمون در سخن را به حالت تعلیق درمی‌آورند. هدف این جستار، بررسی، تحلیل و نقد نگاه سرل به جایگاه منطقی گفتمان داستانی است.

واژه‌های کلیدی: جان سرل، گفتمان داستانی، افعال مضمون در سخن، قواعد معناشناختی افعال گفتاری.

---

* استادیار گروه عرفان اسلامی، پژوهشکده امام خمینی و انقلاب اسلامی، ایران reza_hossein_pour@yahoo.com

مقدمه

نظریه افعال گفتاری[1] به دلیل نارضایتی فیلسوفانی مانند جان آستین[2] (۱۹۶۰-۱۹۱۱) و جان سرل[3] (متولد ۱۹۳۲) از نگاه پوزیتیویست‌های منطقی به زبان، در نیمه قرن بیستم، شکل گرفت. باید اذعان کرد که در آن زمان، پوزیتیویست‌ها بر فلسفه مسلط بودند. علاقه آنها به زبان، بر این مسئله تمرکز داشت که چگونه زبان در فضاها و موقعیت‌های علمی به کار می‌رود. البته این تمرکز بر معنایی بود که زبان بر ساحت منطقی دارد. برای پوزیتیویست‌ها، ظاهراً جملات جدا از فضاها و موقعیت‌هایی که در آنها استعمال می‌شوند، معنا دارند. افزون بر این، جملات معنا دارند اگر و تنها اگر شروط صدق آنها بتواند برقرار شود. بدین‌سان اگر کسی بخواهد مثلاً جمله «گربه روی پادری است» را تصدیق کند، باید بداند چگونه صدق یا کذب این جمله را تعیین کند. اگر گوینده‌ای ادعا کند که «در قلب هرکسی روح نیکی هست» و نتواند به ما بگوید چگونه می‌داند که این ادعا صادق است یا کاذب، این جمله بی‌معناست. به یک معنا، آستین و سرل به همین شیوه به زبان می‌نگرند. آنها تمرکزشان بر ساحت منطقی است. اما جملات از نظر آنها مصنوعاتی نیستند که معنا را روی دوش خود حمل کنند، بلکه گویندگان آن‌ها را برای کمک به شنوندگان و مخاطبان خود صادر و منتشر می‌کنند. فراتر از آن، جملات، اعمال یا افعالی هستند که معنا را تنها زمانی حمل می‌کنند که نقش گویندگان، شنوندگان و بقیهٔ سیاق صدور به حساب آورده شود. کل افعال گفتاری -البته نه جملات به معنای دقیق کلمه- واحدهای زبان‌اند که نیاز به تحلیل دارند (Fotion, 2003: 34). به همین معنا، سرل افعال گفتاری را «واحدهای بنیادین یا کوچک‌ترین واحدهای ارتباط زبانی» می‌خواند (Searle, 1969: 16).

از منظر تاریخی، جان آستین نخستین فیلسوفی بود که نظریهٔ افعال گفتاری را سامان داد؛ لذا مهم‌ترین سهم آستین در تاریخ فلسفه، در فلسفه زبان اوست که در نظریهٔ افعال گفتاری او نمود یافته است. مهم‌ترین کشف آستین در طول حیات‌اش نیز کشف اظهارات انشائی[4] است و به همان نسبت، کشف افعال و جملات انشائی (Searle,

1. Speech acts theory
2. John Austin
3. John Searle
4. performative utterances

2001: 219). در واقع مسئله اصلی آستین این است که از طریق نظریهٔ افعال گفتاری، جایگزینی را برای تمایز بنیادین میان اظهارات انشائی و اِخباری[1] بیابد؛ یعنی تمایز میان اظهاراتی که گزاره‌ها یا توصیفات هستند و اظهاراتی که افعالی مانند قول دادن، عذرخواهی کردن، شرط بستن یا هشدار دادن را شامل می‌شوند؛ در واقع تمایز میان اظهاراتی که می‌گویند و اظهاراتی که عمل می‌کنند (Searle, 1968: 405).

آستین در نظریهٔ افعال گفتاری، تمایزی را میان سه ساحت مختلف از توصیف یک اظهار ایجاد کرد: ۱. ساحت فعل تلفظی[2] که در مقام اظهار واژه‌هایی تعریف می‌شود که معنای معینی دارند؛ ۲. ساحت فعل مضمون در سخن[3] که در مقام اظهار واژه‌هایی تعریف می‌شود که بار معینی دارند و آستین آن را بار مضمون در سخن[4] نامید؛ ۳. ساحت فعل ناشی از سخن[5] که در مقام ایجاد تأثیر بر مخاطب تعریف می‌شود (Searle, 2001: 220).

اما آستین از میان سه ساحت مختلف از توصیف یک اظهار، به تحلیل فعل مضمون در سخن پرداخته و آن را فعل کامل گفتاری در وضعیت کامل گفتاری دانسته است (Austin, 1962: 147) و بدین لحاظ، دست به طبقه‌بندی افعال مضمون در سخن می‌زند؛ بدین معنا، افعال مضمون در سخن، مهم‌ترین و محوری‌ترین افعال در نظریهٔ افعال گفتاری به حساب می‌آیند. اما سرل در کنار طبقه‌بندی آستین از افعال مضمون در سخن، طبقه‌بندی دیگری را ارائه می‌دهد که در طول طبقه‌بندی آستین است. مبنای طبقه‌بندی سرل، برخلاف طبقه‌بندی آستین که براساس هیچ اصلی بنیاد گذاشته نمی‌شود، براساس اصول نحوشناختی است؛ یعنی به صورت معناشناختی است و البته مرتبط با انواع شرایطی که توصیف می‌شوند (Martinich, 2001: 435).

اساساً سرل بیش از آستین نه تنها در فراهم آوردن چارچوب کلی مورد نیاز برای نظریهٔ افعال گفتاری پیش می‌رود، بلکه مشخصات غنی‌تری را از ساختارهای مفصل خودِ افعال گفتاری فراهم می‌کند (Smith, 2003: 9). وقتی مشغول مطالعهٔ فلسفه زبان هستیم، می‌بینیم سرل توجه خود را به تفاوت‌های ظریفی جلب می‌کند که در میان انواع

1. constative
2. locutionary act
3. illocutionary act
4. illocutionary force
5. perlocutionary act

مختلف افعال گفتاری وجود دارند. کار سرل تعیین قواعدی است که هنگام استفاده از زبان، چیزهای مختلفی را که می‌خواهیم بگوییم، شکل می‌دهند. مثلاً اگر من بخواهم واقعاً قول دهم، خود را ملزم به انجام برخی افعال می‌کنم؛ یعنی خود را متعهد به انجام کاری می‌دانم که توانایی انجام آن را دارم. همچنین در قول دادن، قصدم را برای انجام آنچه قول داده‌ام، بیان می‌کنم (Fotion, 2003: 34-35). افزون بر این، اساساً اگر گوینده‌ای وعده‌ای می‌دهد، محتوای این وعده باید این باشد که آن فعل خاص را در آینده انجام دهد (Searle & Vanderveken, 1985: 16)؛ یعنی معنا ندارد که کسی برای انجام کاری در دیروز یا حتی اکنون قول بدهد. من به قول‌ام عمل می‌کنم، چون مخاطب من آن را از من می‌خواهد. در مقابل، اگر دستوری صادر کنم، می‌خواهم دستورم اجرا شود و لذا دستوری صادر خواهم کرد که مخاطب بتواند آن را اجرا کند. البته اگر دستوری صادر می‌کنم، حتماً دارای نوعی جایگاه خاص و امتیازی فراتر از مخاطب خود هستم. حتی تصدیقات[1] که از جملاتِ محبوب همه پوزیتیویست‌ها هستند، در قالب فعل گفتاری قرار می‌گیرند. بنابراین، هر نوع فعل گفتاری مجموعه قواعد خود را دارد که آنها را برای موجودیت خود تعیین می‌کند (Fotion, 2003: 35).

ضرورت طرح موضوع

چنان‌که گفته شد، جملات، اعمال یا افعال‌اند و افعال گفتاری، واحدهای زبان و چون در داستان‌های خیالی، قواعد معناشناختی تغییر می‌یابند و نویسندگان، قواعد ذاتی و صداقت را که از قواعد معناشناختی افعال گفتاری‌اند، نقض می‌کنند، تبیین جایگاه منطقی این نوع داستان‌ها، در هر زبان و ادبیاتی، اهمیت بسزایی دارد.

در واقع نویسنده یک اثر داستانی به انجام مجموعه‌ای از افعال مضمون در سخن - که مهم‌ترین قسم افعال گفتاری و در حقیقت، یک فعل کامل گفتاری است- تظاهر می‌کند و لذا معیار تشخیص برای اینکه آیا یک متن، اثری داستانی است یا نه، باید در قصدهای مضمون در سخنِ نویسنده باشد.

حال پرسش این است که چه چیزی یک نویسنده را قادر می‌کند که کلمات را با معانی واقعی خود به کار ببرد، بدون اینکه تعهداتی را بپذیرد که آن معانی ایجاب

1. assertions

می‌کنند. در واقع سخن از جایگاه منطقی خلق شخصیت‌های داستانی است.

این مقاله به صورت بنیادین، از منظر سرل که یکی از برجسته‌ترین فیلسوفان معاصر در فلسفه زبان و تحلیل نظریه افعال گفتاری است، در پی آن است که به تبیین نقش منطقی خیال در داستان بپردازد. این مسئله بنیادی، از مبانی اساسی هرگونه ادبیات داستانی در هر زبانی است؛ بدون اینکه به ایدئولوژی شخص یا گروه خاصی مختص باشد.

معنای گفتمان داستانی

به باور سرل، گفتن یا نوشتن در یک زبان، عبارت است از انجامِ یک نوع کاملاً خاص از افعال گفتاری که «افعال مضمون در سخن[1]» نامیده می‌شود. این افعال مضمون در سخن شامل اِخبار، سؤال کردن، دستور دادن، قول دادن، عذرخواهی کردن، تشکر کردن و... می‌شود؛ مجموعه نظام‌مندی از روابط میان معانی کلمات و جملاتی که اظهار می‌کنیم و افعال مضمون در سخنی که در اظهار آن کلمات و جملات انجام می‌دهیم، وجود دارد. بدین لحاظ، سرل تصریح می‌کند که وجود گفتمان داستانی[2] برای کسی که به چنین دیدگاهی معتقد است، مسئله دشواری را ایجاد می‌کند. از نظر او، می‌توانیم این مسئله را به صورت پارادوکس زیر بیان کنیم:

> گفتمان داستانی چگونه می‌تواند هم در این مورد که کلمات و دیگر مؤلفه‌ها در یک داستان خیالی، معانی متعارف خود را دارند، مصداق پیدا کند و هم در عین حال، از قواعدی که به آن کلمات و دیگر مؤلفه‌ها وابسته‌اند و معانی آنها را تعیین می‌کنند، تبعیت نشود: گفتمان داستانی چگونه می‌تواند در «کلاه قرمزی کوچک» مصداق پیدا کند؛ به طوری که هم «قرمز» به معنای قرمز باشد و هم در عین حال، قواعدی که در آن، «قرمز» با قرمز همبسته است، به قوت خود باقی نباشند؟ (Searle, 1979: 58).

به عبارت دیگر، چگونه می‌توانیم اثری داستانی را بفهمیم، حتی اگر نویسنده ظاهراً پاره‌ای از قواعد مهم کاربرد زبان را نقض کند (Fotion, 2003: 36). سرل معتقد است پرسش فوق، فقط تنسیقی اولیه از پرسش ماست و قبل از اینکه بتوانیم حتی تنسیق

1. illocutionary acts
2. fictional discourse

دقیقی از این پرسش فراهم کنیم، باید با قوت بیشتری به آن بپردازیم. اما قبل از انجام این کار، به نظر او، باید تفاوت میان داستان و ادبیات و تفاوت میان گفتار داستانی و گفتار مجازی را بیان کنیم:

۱. تفاوت میان داستان و ادبیات: برخی از آثار داستانی، آثار ادبی‌اند، برخی هم نه. امروزه بیشتر آثار ادبی، داستانی هستند، اما به هیچ‌وجه همه آثار ادبی، داستانی نیستند. بیشتر کتاب‌های طنز و لطیفه، نمونه‌هایی از داستان هستند اما ادبیات محسوب نمی‌شوند؛ در «کمال خونسردی[1]» و «سپاهیان شب[2]» آثار ادبی به حساب می‌آیند اما داستانی نیستند. از آنجا که بیشتر آثار ادبی داستانی‌اند، ممکن است تعریفی از داستان را با تعریفی از ادبیات خلط کنیم، اما وجود نمونه‌هایی از داستان که ادبیات نیستند و وجود نمونه‌هایی از آثار ادبی که داستانی نیستند، کافی است تا اثبات کنیم که این‌همانی ادبیات با داستان اشتباه است و حتی اگر چنین نمونه‌هایی وجود نمی‌داشتند، باز هم اشتباه بود، چون مفهوم ادبیات، مفهومی متفاوت با داستان است. بدین‌سان مثلاً «کتاب مقدس به مثابه ادبیات» از منظر الهیاتی دلالت بر نگرشی بی‌طرفانه دارد، اما «کتاب مقدس به مثابه داستان» جانب‌دارانه است.

تلاش وافر سرل، تحلیل مفهوم داستان است نه مفهوم ادبیات. در واقع به همان معنایی که سرل در آن، داستان را تحلیل می‌کند، به سه دلیلِ درهم تنیده، باور هم ندارد که ارائه تحلیلی از ادبیات ممکن باشد: الف) خصیصه یا مجموعه خصایصی وجود ندارد که همه آثار ادبی واجد آنها باشند و بتوانند شرایط لازم و کافی را برای وجود یک اثر ادبی سامان دهند. مفهوم ادبیات، براساس اصطلاح‌شناسی ویتگنشتاین، مفهومی است دارای شباهت خانوادگی. ب) ادبیات نام مجموعه‌ای از نگرش‌هایی است که در جهت گفتمان خود داریم، نه نام ویژگی درونی گفتمان؛ هرچند اینکه چرا این نگرش‌ها را داریم، البته دست‌کم تا حدی، کارکرد ویژگی‌های گفتمان خواهد بود نه کاملاً اختیاری. به طور کلی، اینکه آیا یک اثر، ادبی است یا نه، به قضاوت خوانندگان بستگی دارد؛ اینکه یک اثر، داستان است یا نه، به قضاوت نویسنده آن وابسته است. ج) آثار ادبی به آثار غیرادبی پیوسته هستند. نه تنها در آنجا حد و مرز دقیقی نیست بلکه اصلاً حد و

1. In Cold Blood
2. Armies of the Night

مرز چندانی هم وجود ندارد. بدین‌سان توسیدید[1] و گیبون[2] آثاری درباره تاریخ نوشتند که ممکن است به عنوان آثار ادبی تلقی کنیم یا نه. «داستان‌های شرلوک هلمز»[3] اثر کانن دویل[4] به وضوح آثار داستانی‌اند اما باید داوری کرد که آیا این آثار باید به عنوان بخشی از ادبیات انگلیسی تلقی شوند یا نه.

۲. تفاوت میان گفتار داستانی و گفتار مجازی: بدیهی است همان‌طور که در گفتار داستانی، قواعد معناشناختی تغییر می‌یابند یا به حالت تعلیق درمی‌آیند، در گفتار مجازی نیز قواعد معناشناختی به نحوی تغییر می‌یابند یا به حالت تعلیق درمی‌آیند. اما همچنین بدیهی است که آنچه در گفتار داستانی رخ می‌دهد، کاملاً متفاوت با صنایع ادبی و مستقل از آن است. یک استعاره همان اندازه که می‌تواند در یک اثر غیرداستانی رخ دهد، می‌تواند در یک اثر داستانی نیز رخ دهد. سرل می‌گوید صرفاً برای اینکه زبانی مخصوص[5] داشته باشیم تا با آن کار کنیم، بهتر است بگوییم که کاربردهای استعاری اظهارات، «غیرواقعی[6]» و عبارات داستانی، «غیرجدی[7]» هستند. برای اینکه از یک نوع مشخص از بدفهمی اجتناب کنیم، مراد از این زبان مخصوص این نیست که تلویحاً بگوید نوشتن شعر یا رمانی داستانی، یک فعالیت جدی نیست بلکه به بیان دقیق‌تر، مثلاً اگر نویسنده یک رمان به ما بگوید که «بیرون باران می‌بارد»، به صورتی جدی به این دیدگاه الزامی ندارد که در زمان نوشتن رمان، واقعاً بیرون باران می‌بارید؛ داستان به این معنا غیرجدی است. برخی مثال‌ها از این قرارند: اگر الان بگویم «من دارم مقاله‌ای درباره مفهوم داستان می‌نویسم»، این مطلب هم جدی و هم واقعی است. اگر بگویم «هگل یک اسب مرده در بازار فلسفی است»، این مطلب جدی اما غیرواقعی است. اگر در آغاز یک داستان بگویم «روزگاری در مملکت دوردستی، پادشاهی خردمند زندگی می‌کرد که دختری زیبا داشت...»، این مطلب واقعی است اما جدی نیست. هدف سرل، بررسی تفاوت میان اظهارات داستانی و جدی است؛ نه بررسی تفاوت میان اظهارات مجازی و واقعی (Searle, 1979: 58-60).

1. Thucydides
2. Gibbon
3. Sherlock Holmes
4. Conan Doyle
5. jargon
6. nonliteral
7. nonserious

بنابراین، در مقابل کار گسترده‌ای که سرل در باب افعال گفتاری کرد، درباره فعالیت (گفتمان) گفتاری[1] تنها به صورت پراکنده کار کرده است. در این باب سرل تبیین می‌کند که چگونه افعال گفتاری، فعالیت گفتاری را از نوعی بسیار خاص ایجاد می‌کنند. البته حرکت و سیر سرل از افعال گفتاری به فعالیت گفتاری به راحتی صورت نمی‌گیرد. اما ابزارهای موجود در نظریه سرل به همان اندازه که با افعال گفتاری سروکار دارند، به خوبی قادرند به پرسش‌های مهم در باب فعالیت گفتاری نیز پاسخ دهند (Fotion, 2003: 35).

قواعد معناشناختی افعال گفتاری

سرل می‌گوید یک تصدیق[2] نوعی فعل مضمون در سخن است که با برخی قواعد معناشناختی کاملاً خاص و عملگرا مطابقت دارد. او در میان قواعدی که می‌توانند فهرست شوند، چهار قاعدهٔ معناشناختی افعال گفتاری را فهرست می‌کند که عبارت‌اند از: ۱. قاعده ذاتی[3]: سازندهٔ یک تصدیق خود را متعهد به صدق گزاره‌ای که بیان می‌شود، می‌داند. ۲. قواعد مقدماتی[4]: گوینده باید در موقعیتی باشد که شواهد یا دلایلی برای صدق گزاره‌ای که بیان می‌شود، فراهم کند. ۳. گزاره‌ای که بیان می‌شود، نباید به طور بدیهی در سیاق اظهار هم برای گوینده و هم برای شنونده صادق باشد. ۴. قاعدهٔ صداقت[5]: گوینده خود را متعهد به یک باور در صدق گزاره‌ای که بیان می‌شود، می‌داند (Searle, 1979: 62).

مطمئناً یک رمان اثر پیچیده‌ای است که غالباً شامل افعال گفتاری و بخش‌هایی از گفتمان است که هیچ‌یک از قواعد چهارگانه فوق را نقض نمی‌کند. مثلاً این امر در رمان «آنا کارنینا»[6] اثر لئو تولستوی -وقتی به‌درستی چیزهایی را دربارهٔ مسکو و سنت‌پترزبورگ می‌گوید- رخ می‌دهد و لذا بدین معنا، هیچ‌یک از آن قواعد چهارگانه را نقض نمی‌کند. اما عمدتاً چنین آثاری شامل افعالی گفتاری می‌شوند که راست نیستند؛ افرادی مانند خود آنا و عاشق او، موهوم و داستانی‌اند. حتی شخصیت‌هایی واقعی مانند

1. speech activity (discourse)
2. assertion
3. essential rule
4. preparatory rules
5. sincerity rule
6. Anna Karenina

ناپلئون در یک رمان می‌توانند چیزهایی بگویند و کارهایی انجام دهند که در زندگی واقعی نگفته‌اند و انجام نداده‌اند. در واقع نویسندگانی مانند تولستوی قواعد اول و چهارم از قواعد چهارگانه فوق -قواعد ذاتی و صداقت- را نقض می‌کنند؛ یعنی نه خود را متعهد به «صدق گزاره‌ای که بیان می‌شود»، می‌دانند و نه «خود را متعهد به یک باوردر صدق گزاره‌ای که بیان می‌شود». اما ظاهراً قواعد دوم و سوم در رمان‌ها کاربردی ندارند و لذا بدین معنا، این قواعد در رمان‌ها نقض نمی‌شوند (Fotion, 2003: 36).

اما سرل می‌گوید برخی معتقدند نویسندهٔ هر رمانی، فعل مضمون در سخنِ تصدیق کردن را انجام نمی‌دهد اما فعل مضمون در سخنِ گفتن یک داستان خیالی یا نوشتن یک رمان را انجام می‌دهد. براساس این نظریه، روایات روزنامه‌ها حاکی از طبقه‌ای از افعال مضمون در سخن (گزاره‌ها، تصدیقات، توصیفات، تبیینات) و داستان‌های خیالی حاکی از طبقه دیگری از افعال مضمون در سخن (نوشتن داستان‌ها، رمان‌ها، اشعار، نمایش‌نامه‌ها و...) هستند. نویسنده یا گویندهٔ داستان خیالی، خزانهٔ افعال مضمون در سخن خودش را دارد که این افعال با معیار افعال مضمون در سخنِ سؤال کردن، درخواست کردن، قول دادن، توصیف کردن و... براساس همه آن چهار قاعده فوق، بلکه افزون بر آنها هستند.

به باور سرل، تحلیل فوق نادرست است. از نظر او، به طور کلی، فعل مضمون در سخنی که در اظهار جمله انجام می‌شود، تابعی از معنای جمله است. مثلاً می‌دانیم که اظهار جمله «سینا می‌تواند دوی هزار و پانصد متر را بدود»، انجام یک نوع فعل مضمون در سخن است و اظهار جمله «آیا سینا می‌تواند دوی هزار و پانصد متر را بدود؟»، انجام نوع دیگری از فعل مضمون در سخن است، چون می‌دانیم که شکل جمله اِخباری معنایی متفاوت با شکل جمله استفهامی دارد. اما اکنون اگر جملاتی که در یک اثر داستانی به کار می‌روند، افعال گفتاری کاملاً متفاوتی را با آن افعالی که توسط معنای واقعی خود تعیین می‌شوند، انجام دهند، آن جملات باید معنای دیگری داشته باشند. بنابراین، کسی که می‌خواهد ادعا کند داستان حاکی از افعال مضمون در سخنِ متفاوتی با غیرداستان است، به این دیدگاه متعهد است که کلمات، در آثار داستانی، معانی متعارف خود را ندارند. این دیدگاه دست‌کم در بادی امر یک دیدگاه غیرممکن است،

چون اگر درست باشد، برای هیچ‌کس ممکن نیست که یک اثر داستانی را بدون یادگیری مجموعه جدیدی از معانی همه کلمات و دیگر مؤلفه‌هایی که حاکی از آن اثر داستانی‌اند، بفهمد و از آنجا که هر جمله‌ای می‌تواند در یک اثر داستانی رخ دهد، برای اینکه توانایی خواندن هر اثر داستانی را داشته باشیم، گوینده آن زبان باید آن زبان را دوباره یاد بگیرد، زیرا هر جمله‌ای در آن زبان، هم معنای داستانی دارد و هم معنای غیرداستانی. بدین‌سان این نظریه که می‌گوید داستان حاکی از مقوله‌ای کاملاً جدید از افعال مضمون در سخن است، نامعقول است (Searle, 1979: 63-64).

معنای تظاهر در گفتمان داستانی

اما آیا نویسندگان، در نوشتن رمان، داستان کوتاه، داستان طنز، نمایش‌های تلویزیونی یا صحنه‌ای، قواعد گفتاری روزمره را نقض می‌کنند؟ سرل می‌گوید واقعاً نه؛ این نویسندگان یقیناً قواعد گفتاری روزمره را به همان شیوه‌ای نقض نمی‌کنند که مثلاً کسی سعی می‌کند ما را فریب دهد (Fotion, 2003: 37). او در این‌باره می‌نویسد:

> اگر [نویسنده یک رمان] فعل مضمون در سخنِ نوشتن یک رمان را انجام نمی‌دهد، چون چنین فعل مضمون در سخنی وجود ندارد، دقیقاً او چه کاری انجام می‌دهد؟ این پاسخ به نظر من مشخص است، هرچند اظهار دقیق آن آسان نیست. می‌توان گفت او تظاهر به تصدیق می‌کند، یا کاری می‌کند که گویی تصدیقی می‌کرد، یا حرکات تصدیق کردن را انجام می‌دهد، یا ادای تصدیق کردن را درمی‌آورد (Searle, 1979: 64-65).

اکنون نوبت بررسی تأملات سرل بر روی مفهوم «تظاهر کردن» است. سرل معتقد است وقتی می‌گوییم نویسنده رمانی تظاهر به تصدیق می‌کند، تمایزِ دو معنای کاملاً متفاوت از «تظاهر کردن» تعیین‌کننده است. از نظر او، اگر «تظاهر کردن» تظاهر به چیزی یا انجام کاری باشد که کسی انجام نمی‌دهد، وارد شدن در شکلی از فریب است؛ اما اگر «تظاهر کردن» تظاهر به انجام کاری یا چیزی باشد که کسی انجام داده، بدون قصد فریب است. مثلاً اگر من تظاهر کنم رئیس‌جمهورم تا سازمان‌های اطلاعاتی را فریب دهم که به من اجازه ورود به نهاد ریاست جمهوری را بدهند، دارم به معنای اول

تظاهر می‌کنم اما اگر تظاهر کنم که به عنوان بخشی از یک بازی، رئیس‌جمهورم، تظاهر کردن به معنای دوم است. بدین معنا، در استعمال داستانی کلمات، تظاهر کردن به معنای دوم است که مورد بحث است؛

> بنابراین، [نویسنده یک رمان] وارد یک شبه‌عملکرد غیرفریب‌دهنده‌ای[1] می‌شود که با تظاهر کردن، به ما مجموعه‌ای از وقایع را می‌سازد. پس اولین نتیجه‌گیری من این است: نویسندهٔ یک اثر داستانی، به انجام مجموعه‌ای از افعال مضمون در سخن، معمولاً از نوع تصدیقی، تظاهر می‌کند. اکنون تظاهر کردن یک فعل [جمله] قصدی است: یعنی یکی از آن افعال [جملاتی] است که شامل مفهوم قصد است. دقیقاً نمی‌توان گفت که تظاهر کردن، انجام کاری است مگر اینکه قصد تظاهر انجام آن کار را داشت. بنابراین، اولین نتیجه‌گیری ما بلافاصله به نتیجه‌گیری دوم ما منجر می‌شود: معیار تشخیص برای اینکه آیا یک متن، اثری داستانی است یا نه، باید به ناچار در قصدهای مضمون در سخنِ نویسنده باشد. هیچ ویژگی متنی، نحوشناختی یا معناشناختی‌ای وجود ندارد که یک متن را به عنوان اثری داستانی شناسایی کند. آنچه متن را اثری داستانی می‌کند، به تعبیری، طرز تلقی مضمون در سخنی است که نویسنده در برابر آن نظر خود را اتخاذ می‌کند و آن طرز تلقی، موضوع قصدهای پیچیدهٔ مضمون در سخنی است که نویسنده وقتی می‌نویسد، واجد آن است (Searle, 1979: 65-66).

سرل معتقد است آن چهار قاعده فعل گفتاری فوق باید به عنوان قواعد عمودی[2] تصور شوند؛ این قواعد، در طبیعت خود، معناشناختی و عمل‌گرا هستند و به ما کمک می‌کنند که با جهان ارتباط برقرار کنیم. نویسندگان داستان این قواعد را خیلی نقض نمی‌کنند بلکه آنها را در انجماد عمیقی قرار می‌دهند؛ یعنی این قواعد را به وسیله قراردادهای افقی[3] که در سرشت خود، فرازبانی و غیرمعناشناختی‌اند، در تعلیق قرار می‌دهند. از نظر سرل، قراردادهای افقی در ساحت فعالیت گفتاری‌اند، نه در ساحت فعل

1. nondeceptivepseudoperformance
2. vertical rules
3. horizontal conventions

گفتاری. وقتی به این قراردادهای افقی توسل می‌شود، تو گویی نویسندگان داستان‌های خیالی به خوانندگان آثار خود می‌گویند: «من دارم تظاهر می‌کنم، چرا شما همراه با من تظاهر نمی‌کنید» (Fotion, 2003: 37). سخن صریح سرل در این‌باره این است:

> باید به این قواعد [قواعد معناشناختی افعال گفتاری] به عنوان قواعد عمودی که ارتباط‌هایی را میان زبان و واقعیت بنیاد می‌نهند، فکر کرد. اکنون می‌گویم آنچه داستان خیالی را ممکن می‌کند، مجموعه‌ای از قراردادهای فرازبانی و غیرمعناشناختی‌ای است که ارتباط میان کلمات و جهان را که از طریق قواعد مذکور پیشین بنیان نهاده شد، قطع می‌کند. باید به قراردادهای گفتمان داستانی به عنوان مجموعه‌ای از قراردادهای افقی فکر کرد که ارتباط‌هایی را که از طریق قواعد عمودی بنیان نهاده شد، قطع می‌کنند. این قراردادها لوازم متعارفی را که از طریق این قواعد بنیان نهاده شد، به حالت تعلیق درمی‌آورند. این قراردادهای افقی، قواعد معنا نیستند؛ یعنی بخشی از قابلیت معناشناختی گوینده نیستند. از این رو، معانی هیچ‌یک از کلمات یا دیگر مؤلفه‌های زبان را اصلاح نمی‌کنند یا تغییر نمی‌دهند. آنچه این قراردادهای افقی انجام می‌دهند، بیشتر این است که گوینده را قادر می‌کنند کلمات را با معانی واقعی خود به کار ببرند، بدون اینکه تعهداتی را بپذیرند که آن معانی به صورت متعارف این تعهدات را ایجاب می‌کند. بنابراین، سومین نتیجه‌گیری‌ام این است: مضامین تظاهرشده سخنی که اثری را داستانی می‌سازند، از طریق وجود مجموعه‌ای از قراردادهایی امکان می‌یابند که عملکرد متعارف قواعدی را که با افعال مضمون در سخن و جهان مرتبط‌اند، به حالت تعلیق درمی‌آورند. به این معنا، با استفاده از زبان مخصوص ویتگنشتاین [باید گفت] روایت داستان‌های خیالی به صورت واقعی، بازی زبانی جداگانه‌ای است؛ بازی کردن به مجموعه جداگانه‌ای از قراردادها نیاز دارد، هرچند این قراردادها قواعد معنا نیستند؛ و این بازی زبانی مثل بازی‌های زبانی مضمون در سخن نیست (Searle, 1979: 66-67).

بنابراین، سرل هنگامی که می‌گوید نوشتن داستان خیالی فعالیتی قصدی است، بر نهج صواب است اما وقتی می‌گوید ما باید به کنه قصدهای خصوصی نویسنده هم پی ببریم تا داستان را از غیرداستان متمایز کنیم، نباید بر نهج صواب باشد، چون ما فقط دارای قراردادهایی زبانی هستیم که با ما درباره قصدهای مربوط به نویسنده سخن می‌گویند. در واقع این قراردادهای زبانی، قراردادهایی دربارهٔ قراردادها هستند. پس گروهی از قراردادها وجود دارند که با ما دربارهٔ قصدهای نویسنده سخن می‌گویند. این قراردادها، به مثابه یک گروه، داستان را به عنوان یک بازی زبانی در ساحت فعالیت گفتاری تعیین می‌کنند، نه در ساحت فعل گفتاری. مدل سرل متضمن تعیین گروهی از قراردادهای افقی است که این قراردادها فعالیت گفتاری را شکل می‌دهند. این قراردادها باید از قواعدی که افعال گفتاری را تعیین می‌کنند، متمایز شوند (Fotion, 2003: 38).

نقد سرل بر ویتگنشتاین دربارهٔ معنای تظاهر

سرل معتقد است وقتی ویتگنشتاین می‌گفت دروغ گفتن یک بازی زبانی است که مانند هر بازی زبانی دیگری باید یاد گرفته شود، در اشتباه بود:

> فکر می‌کنم این اشتباه است، چون دروغ گفتن عبارت از نقض یکی از قواعد نظام‌بخشِ انجام افعال گفتاری است و هر قاعده نظام‌بخشی اساساً حاوی مفهوم یک نقض در آن [یعنی در انجام افعال گفتاری] است. از آنجا که قاعده، آنچه را که یک نقض شکل می‌دهد، توضیح می‌دهد، لازم نیست ابتدا پیروی از قاعده را یاد بگیریم و سپس عملی جداگانه از قطع قاعده را بیاموزیم. اما در مقابل، داستان خیلی پیچیده‌تر از دروغ گفتن است. ظاهراً برای کسی که قراردادهای داستانی جداگانه را نفهمیده است، داستان صرفاً دروغ باشد. آنچه داستان را از دروغ متمایز می‌کند، وجود مجموعه‌ای از قراردادهای جداگانه‌ای است که نویسنده را قادر می‌کند که حتی اگر قصد فریب نداشته باشد، حرکات تصدیق‌کردنی را که او صادق نبودن آنها را می‌داند، انجام دهد (Searle, 1979: 67).

اما در دفاع از ویتگنشتاین، در مقابل سرل، باید گفت که اساساً یکی از دلایل این امر که چرا مردم باور دارند یک انسان هرگز نمی‌داند که انسان دیگری درد دارد، امکان

تظاهر است. آیا کسی که دردی را از خود بروز می‌دهد، صرفاً نمی‌تواند تظاهر کند؟ ویتگنشتاین در پاسخ به این پرسش می‌گوید مواردی وجود دارند که در آنها فرض تظاهر بی‌معناست و برای نمونه، مثال رفتار کودکان را ذکر می‌کند:

> شاید در این فرض خود که لبخند یک نوزاد تظاهر نیست، خیلی عجله کرده باشیم. ــ و فرض ما بر چه تجربه‌ای استوار است؟ (دروغ گفتن یک بازی زبانی است که مانند هر بازی زبانی دیگری باید یاد گرفته شود) (Wittgenstein, 2009, par. 249).

انسان برای اینکه بتواند تظاهر کند یا دروغ بگوید، نیاز به تبحر یافتن در مهارت‌هایی دارد که کودکان و حیوانات ندارند، چنان‌که ویتگنشتاین می‌گوید:

> یک کودک پیش از آنکه بتواند تظاهر کند، باید چیزهای زیادی را یاد بگیرد (یک سگ نمی‌تواند ریاکار باشد، اما صادق هم نمی‌تواند باشد) (Wittgenstein, 2009: 240).

اما اگر اظهار لفظی درد به عنوان جانشینی برای رفتار مبتنی بر درد طبیعی آموخته شود، آیا ممکن است رفتار مبتنی بر درد طبیعی کودک، تظاهر صرف نباشد؟ محتمل بودن این تظاهر می‌تواند سایه تردید را بر تجربه‌های دیگران هم بیفکند، درست همان‌طور که محتمل بودن توهم می‌تواند معرفت ما را به اشیا با تردید مواجه کند (Hacker, 1990: 4).

در واقع تظاهر کردن مانند دروغ گفتن یک بازی زبانی است که باید یاد گرفته شود. چیزهای زیادی وجود دارند که قبل از آنکه بتوان تظاهری کرد، باید از پیش، توان انجام دادنشان را هم داشت. تظاهر و وانمود کردن، حرکاتی نادرست در یک بازی هستند اما قبل از دانست اینکه چه چیزی یک حرکت درست به شمار می‌آید، نمی‌توان در یک بازی، حرکتی نادرست کرد. یک نوزاد نمی‌تواند ریاکار باشد اما صادق هم نمی‌تواند باشد. همچنین یک کودک برای تظاهر کردن باید اول یاد بگیرد ادا درآورد و قصد ادا درآوردن داشته باشد. اما برای ادا درآوردن نباید تظاهر کند، زیرا برای تظاهر کردن، باید بیشتر قصد فریب دادن داشته باشد؛ لذا حتی اگر مثلاً رضایت نداشته باشد، درد نداشته باشد و...، موجب می‌شود که دیگران باور کنند که او رضایت دارد، درد دارد و... . او برای انجام چنین کاری باید بتواند فکر کند اما آن فکر و آن قصد مستلزم تعداد کثیری

مهارت است که او اول باید آنها را کسب کند. چگونه ما می‌دانیم که او از قبل، آنها را ندارد؟ چون چنین چیزهایی نیاز به یک الگوی بسیار پیچیده رفتاری دارد. درست همان‌طور که چیزی را که «اشتباه کردن در محاسبه» می‌نامیم، چنین نیازی دارد. ما تا وقتی که استعداد محاسبه کردن را به یک کودک نسبت ندهیم، درباره او هم نمی‌گوییم درست محاسبه نکرده است (Hacker, 1990: 71-72).

بدین‌سان ویتگنشتاین برای نشان دادن بی‌معنا بودن تظاهر در برخی موارد، مثالی از رفتار حیوانات را هم ذکر می‌کند و می‌گوید:

چرا سگ نمی‌تواند ادای درد را دربیاورد؟ آیا خیلی شرافتمند است؟ آیا می‌توان به یک سگ آموخت که ادای درد را دربیاورد؟ شاید امکان داشته باشد به او آموخت که در موقعیت‌های خاصی، حتی وقتی درد ندارد، چنان زوزه بکشد که گویی درد دارد، اما محیط پیرامونی مناسب برای آنکه این رفتار ادا درآوردن واقعی باشد، هنوز وجود ندارد (Wittgenstein, 2009, par. 250).

«محیط پیرامونی مناسب» یعنی برای این‌که رفتار یک موجود، تظاهری را شکل دهد، باید علیه متن رفتار بسیار پیچیده آن موجود روی دهد؛ مثل رفتاری که نیت‌ها و استعدادهای پیچیده را بروز می‌دهد. اساساً برای اینکه یک رفتار، اظهار درد، ترس یا شادی باشد باید در سیاقی بسیار خاص روی دهد. اما برای اینکه یک رفتار، تظاهر به درد باشد نیاز به سیاقی حتی گسترده‌تر و خاص‌تر است. اما نه اینکه هر موجودی که بتواند ترس، شادی یا درد را اظهار کند، بتواند به آنها تظاهر هم بکند. یک سگ نمی‌تواند تظاهر به داشتن درد کند، چون زیست او برای تظاهر، بسیار ساده است و پیچیدگی لازم برای چنین حرکاتی را ندارد. برای توانمند شدن در تظاهر یا صادق بودن باید در الگویی پیچیده از رفتار تبحر یافت. یک سگ نمی‌تواند ریاکار باشد اما صادق هم نمی‌تواند باشد (Hacker, 1990: 75) و لذا در همین سیاق است که ویتگنشتاین همچنین می‌گوید:

> شاید بتوان به سگی باهوش نوعی زوزه حاکی از درد را یاد داد اما هرگز به حد تقلید آگاهانه نخواهد رسید (Wittgenstein, 1981: 69).

روش‌های توسل به قراردادهای افقی

مطمئناً حق با سرل است که اعتقاد دارد بدنهٔ اصلی یک متن داستانی غالباً از بدنهٔ

اصلی یک متن غیرداستانی تشخیص‌ناپذیر است. نویسندگانی که در بیانِ تظاهر مهارت دارند، اگر بخواهند، می‌توانند به خوبی ما را فریب دهند (Fotion, 2003: 38). اما چه سازوکارهایی وجود دارد که از طریق آنها نویسنده بتواند به قراردادهای افقی متوسل شود؟ اگر نویسنده واقعاً افعال مضمون در سخن را انجام ندهد بلکه تنها تظاهر به انجام آنها کند، چگونه این تظاهر انجام می‌شود؟ پاسخ سرل این است که نویسنده با اظهارِ نگارشِ جملات به صورت واقعی، تظاهر به انجام افعال مضمون در سخن می‌کند. در اصطلاح‌شناسی افعال گفتاری، تظاهر به فعل مضمون در سخن می‌شود، اما فعلِ اظهار[1]، واقعی است. در اصطلاح‌شناسی آستین، نویسنده به صورت واقعی با انجامِ افعال آوایی و بیانی[2]، تظاهر به انجام افعال مضمون در سخن می‌کند (Austin, 1962: 120).

افعالِ اظهار در داستان خیالی از افعالِ اظهارِ گفتمان جدی قابل تشخیص نیستند و به این دلیل است که هیچ ویژگی متنی‌ای وجود ندارد که کش‌وقوس گفتمان را به عنوان اثری داستانی مشخص کند. انجامِ فعلِ اظهار با قصد توسل به قراردادهای افقی است که انجام متظاهرانه فعل مضمون در سخن را شکل می‌دهد؛

> بنابراین، نتیجه‌گیری چهارم این قسمت، تکامل نتیجه‌گیری سوم است: اعمال متظاهرانه افعال مضمون در سخنی که نگارش اثری داستانی را شکل می‌دهند، عبارت‌اند از: انجامِ افعالِ اظهار، به صورت واقعی، با قصد توسل به قراردادهای افقی که تعهدات اظهارات متعارف مضمون در سخن را به حالت تعلیق درمی‌آورند (Searle, 1979: 68).

قراردادهایی که در تعلیق‌اند، قراردادهای داستان‌های خیالی را دچار فرسایش نمی‌کنند. افزون بر این، این یک قرارداد بدیهی است که داستان خیالی باید یک داستان را روایت کند، نه اینکه فقط دربارهٔ مجموعه‌ای از رویدادهای مرتبط یا غیرمرتبط به ما چیزهایی را بگوید. یک قرارداد بدیهی دیگر این است که داستان باید به شیوه‌ای حداقل سازگار بیان شود (Fotion, 2003: 37). به این معناست که سرل تأکید می‌کند متون نمایشی در تبیین این نظریه مددرسان‌اند. در واقع متن نمایش‌نامه، شامل شبه‌تصدیقاتی[3] است اما عمدتاً متضمن مجموعه‌هایی از دستورالعمل‌های جدی با

1. utterance act
2. phonetic and phatic acts
3. pseudoassertions

هنرپیشه‌ها درباره این امر است که چگونه باید تظاهر به تصدیقات کنند و افعال دیگری انجام دهند. هنرپیشه تظاهر به انجامِ افعال گفتاری و دیگر افعال آن شخصیت می‌کند. نمایش‌نامه‌نویس افعال واقعی و متظاهرانه و گفتارهای هنرپیشه‌ها را نشان می‌دهد، اما عمل نمایش‌نامه‌نویس در نوشتن متن نمایش‌نامه بیشتر مانند نوشتن دستورالعملی برای تظاهر است تا پرداختن به شکلی از خود تظاهر؛

> یک داستان خیالی، بازنمایی متظاهرانه‌ای از وضعیت امور است؛ اما یک نمایش‌نامه -یعنی نمایش‌نامه‌ای که اجرا می‌شود- بازنمایی متظاهرانه‌ای از وضعیت امور نیست بلکه خود وضعیت متظاهرانه امور است؛ هنرپیشه‌ها تظاهر می‌کنند که شخصیت‌هایی هستند. به این معنا، نویسندهٔ نمایش‌نامه به طور کلی تظاهر به تصدیق نمی‌کند؛ او دستورالعمل‌هایی را در مورد چگونگی نمایش تظاهری ارائه می‌دهد که هنرپیشه‌ها بعداً دنبال می‌کنند (Searle, 1979: 69).

بدین‌سان، از نظر سرل، نه تنها باید میان گفتمان جدی و گفتمان داستانی تمایز قائل شویم، بلکه باید هر دو گفتمان را از گفتمان جدی دربارهٔ داستان نیز متمایز کنیم (Ibid: 70). ما داستان را از طریق تقابل آن با اعمال و عادات قراردادی صادقانه‌تری می‌فهمیم. چون چنین کاری انجام می‌دهیم، بسیاری از قراردادهای اصلی داستان‌نویسی مربوط است به تعلیق قواعد حاکم بر آنچه می‌توانیم به عنوان کاربردهای متعارف‌تر زبان بدانیم (Fotion, 2003: 38).

معنای انجام افعال متظاهرانه گفتاری

اما چگونه یک نویسنده می‌تواند شخصیت‌هایی را در داستانی خیالی خلق کند؟ پاسخ سرل این است که یکی از شرایط انجام موفق فعل گفتاری اشاره[1] این است که باید چیزی موجود باشد که گوینده به آن اشاره کند؛ یعنی نویسنده از طریق تظاهر به اشاره، تظاهر می‌کند که چیزی وجود دارد که به آن اشاره می‌شود. اشاره متظاهرانه است که شخصیت داستانی و تظاهر مشترکی را خلق می‌کند و ما را قادر می‌سازد درباره این شخصیت داستانی صحبت کنیم. در واقع نویسنده با تظاهر به اشاره به یک شخص،

1. reference

شخصیتی داستانی را خلق می‌کند. باید توجه کرد که او واقعاً به شخصیتی داستانی اشاره نمی‌کند، چون چنین شخصیتی وجود ندارد. او تقریباً با تظاهر به اشاره به یک شخص، شخصیتی داستانی را خلق می‌کند (Searle, 1979: 71).

حال یک‌بار که شخصیتی داستانی خلق شد، ما که بیرون از این داستان خیالی ایستاده‌ایم، می‌توانیم واقعاً به این شخصیت داستانی اشاره کنیم. ویژگی جالب دیگر اشاره داستانی این است که معمولاً همه اشارات در یک اثر داستانی، افعال متظاهرانه اشاره نیستند؛ برخی اشارات واقعی‌اند. بیشتر داستان‌های خیالی، افزون بر اشارات متظاهرانه به شخصیت‌های داستانی، شامل مؤلفه‌های غیرداستانی هم هستند. برخی گونه‌های داستان‌های خیالی از طریق الزامات غیرداستانی که در اثر داستانی شرکت دارند، تعریف می‌شوند. مثلاً تفاوت میان رمان‌های ناتورالیستی، داستان‌های جادویی، داستان‌های علمی و داستان‌های سوررئالیستی تا حدودی از طریق میزان التزام نویسنده به نشان دادن امور واقعی تعریف می‌شود. در واقع نویسنده از طریق تظاهر به اشاره به افراد و شرح رویدادهایی دربارهٔ آن‌ها، شخصیت‌ها و رویدادهای داستانی را خلق می‌کند. نویسنده در مورد داستان رئالیستی یا ناتورالیستی به مکان‌ها و رویدادهای واقعی‌ای اشاره می‌کند که این اشارات را با اشارات داستانی می‌آمیزد؛ بدین‌سان تلقی داستان خیالی را به عنوان امتداد معرفت موجود ما ممکن می‌کند (Searle, 1979: 72-73).

اما گاهی نویسنده یک داستان خیالی، اظهاراتی را در داستان قرار می‌دهد که نه داستانی‌اند و نه بخشی از داستان. مثال معروف آن، جمله‌ای است که تولستوی در آغاز رمان «آنا کارنینا» آورده است: «همه خانواده‌های خوشبخت مثل هم‌اند، خانواده‌های بدبخت هرکدام بدبختی خاص خود را دارند». این عبارت، داستانی نیست بلکه عبارتی جدی است؛ تصدیقی واقعی و بخشی از رمان است اما بخشی از داستان خیالی نیست. در واقع یک اثر داستانی نباید کاملاً متشکل از گفتمان داستانی باشد و به طور کلی کاملاً شامل آن هم نمی‌شود (Searle, 1979: 74).

نهایتاً سرل پرسش مهمی را در ادامه تحلیل خود طرح می‌کند؛ اینکه چرا چنین اهمیت و تلاشی را به متونی ربط می‌دهیم که عمدتاً شامل افعال متظاهرانه گفتاری‌اند؟ او معتقد است پاسخ ساده یا حتی منحصربه‌فردی به این پرسش وجود ندارد؛

> بخشی از این پاسخ مربوط به نقش تعیین‌کننده‌ای است که داستان در زندگی انسان بازی می‌کند و همچنین نقش تعیین‌کننده‌ای که فرآورده‌های مشترک داستان در زندگی اجتماعی انسان بازی می‌کنند. یک جنبه از نقشی که چنین فرآورده‌هایی بازی می‌کنند، ناشی از این واقعیت است که افعال گفتاری جدی (یعنی غیرداستانی) می‌توانند از طریق متون داستانی منتقل شوند؛ حتی اگر فعل منتقل‌شدهٔ گفتاری در متن نشان داده نشود. تقریباً هر اثر مهم داستانی یک «پیام» یا «پیام‌هایی» را انتقال می‌دهد که از طریق متن منتقل می‌شوند اما در متن نیستند (Searle, 1979: 74).

به هر حال، سرل معتقد است هر نظریهٔ عامی در باب زبان باید بتواند کاربرد جملات در گفتمان داستانی را توضیح دهد؛ یعنی جایی که جمله معنای خود را حفظ می‌کند اما الزامات متعارفی که توسط اظهار جمله حمل می‌شوند، حضور ندارند (Searle, 2002: 6). سرل تصریح دارد که منتقدان ادبی توضیح داده‌اند که چگونه نویسنده یک فعل جدی گفتاری را از طریق انجامِ افعال متظاهرانه گفتاری که اثر داستانی را شکل می‌دهند، انتقال می‌دهد اما تاکنون نظریه عامی درباره سازوکارهایی که از طریق آنها این قصدهای جدی مضمون در سخن به وسیله مضامین سخن متظاهرانه منتقل شوند، وجود نداشته است (Searle, 1979: 75).

نتیجه‌گیری

تمرکز سرل بر ساحت منطقی زبان است و لذا جملات از نظر او مصنوعاتی نیستند که معنا را روی دوش خود حمل کنند، بلکه گویندگان، آنها را برای کمک به شنوندگان و مخاطبان خود صادر و منتشر می‌کنند؛ یعنی جملات، اعمال یا افعالی هستند که معنا را تنها زمانی حمل می‌کنند که نقش گویندگان، شنوندگان و بقیهٔ سیاق صدور به حساب آورده شود.

در واقع افعال گفتاری واحدهای زبان‌اند که نیاز به تحلیل دارند و به تعبیر سرل، افعال گفتاری، واحدهای بنیادین یا کوچک‌ترین واحدهای ارتباط زبانی‌اند؛ لذا به همین معناست که سرل به دنبال تبیین جایگاه داستان‌های خیالی در منظومه افعال گفتاری است.

بدین‌سان سرل به دنبال تحلیل مفهوم داستان است، نه مفهوم ادبیات. در داستان، قواعد معناشناختی تغییر می‌یابند یا به حالت تعلیق درمی‌آیند. در واقع کاربردهای استعاری اظهارات، غیرواقعی و عبارات داستانی، غیرجدی‌اند. هدف او، بررسی تفاوت میان اظهارات داستانی و جدی است، نه بررسی تفاوت میان اظهارات مجازی و واقعی.

سرل می‌گوید معمولاً نویسندگان، قواعد ذاتی و صداقت را که از قواعد معناشناختی افعال گفتاری‌اند، نقض می‌کنند؛ یعنی نه خود را متعهد به «صدق گزاره‌ای که بیان می‌شود»، می‌دانند و نه «خود را متعهد به یک باور در صدق گزاره‌ای که بیان می‌شود».

از نظر سرل، نویسنده یک اثر داستانی تظاهر به انجام مجموعه‌ای از افعال مضمون در سخن، معمولاً از نوع تصدیقی، می‌کند. لذا معیار تشخیص برای اینکه آیا یک متن، اثری داستانی است یا نه، باید در قصدهای مضمون در سخنِ نویسنده باشد. هیچ ویژگی متنی، نحوشناختی یا معناشناختی‌ای وجود ندارد که یک متن را به عنوان اثری داستانی شناسایی کند. آنچه متن را اثری داستانی می‌کند، طرز تلقی مضمون در سخنی است که نویسنده در برابر آن نظر خود را اتخاذ می‌کند.

سرل معتقد است قواعد معناشناختی افعال گفتاری که قواعد عمودی‌اند، در طبیعت خود، معناشناختی و عمل‌گرا هستند و به ما کمک می‌کنند که با جهان ارتباط برقرار کنیم. نویسندگان داستان این قواعد را به وسیله قراردادهای افقی که در سرشت خود، فرازبانی و غیرمعناشناختی‌اند، در تعلیق قرار می‌دهند. از نظر او، قراردادهای افقی در ساحت فعالیت گفتاری‌اند، نه در ساحت فعل گفتاری.

همچنین از منظر سرل، قراردادهای گفتمان داستانی مجموعه‌ای از قراردادهای افقی‌اند که ارتباطاتی را که از طریق قواعد عمودی بنیان نهاده شد، قطع می‌کنند. این قراردادها لوازم متعارفی را که از طریق این قواعد بنیان نهاده شد، به حالت تعلیق درمی‌آورند. این قراردادهای افقی گوینده را قادر می‌کنند کلمات را با معانی واقعی خود به کار ببرند، بدون اینکه تعهداتی را بپذیرند که آن معانی به صورت متعارف این تعهدات را ایجاب می‌کند.

به باور سرل، نویسنده با اظهارِ نگارشِ جملات به صورت واقعی، تظاهر به انجام افعال مضمون در سخن می‌کند. اعمال متظاهرانه افعال مضمون در سخنی که نگارش اثری

داستانی را شکل می‌دهند، عبارت‌اند از انجامِ افعالِ اظهار، به صورت واقعی، با قصد توسل به قراردادهای افقی که تعهدات اظهارات متعارف مضمون در سخن را به حالت تعلیق درمی‌آورند.

سرل تصریح می‌کند که اشارهٔ متظاهرانه است که شخصیت داستانی و تظاهر مشترکی را خلق می‌کند و ما را قادر می‌سازد دربارهٔ این شخصیت داستانی صحبت کنیم. در واقع نویسنده با تظاهر به اشاره به یک شخص، شخصیتی داستانی را خلق می‌کند؛ او واقعاً به شخصیتی داستانی اشاره نمی‌کند چون چنین شخصیتی وجود ندارد. نویسنده تقریباً با تظاهر به اشاره به یک شخص، شخصیتی داستانی را خلق می‌کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

Austin, John (1962) How To Do Things With Words, Oxford: Oxford University Press.

Fotion, Nick (2003) "From Speech Acts to Speech Activity", in Smith, Barry (ed) John Searle, Cambridge: Cambridge University Press.

Hacker, P. M. S (1990) Wittgenstein, Meaning and Mind, Volume 3 of An Analytical Commentary on the Philosophical Investigations, Oxford: Basil Blackwell.

Martinich, A. P. (2001) "John R. Searle", in Martinich A. P. and Sosa, David (eds) A Companion to Analytic Phlosophy, Oxford: Blackwell Publishers Ltd.

Searle, J. R. (2002) "Speech Acts, Mind, and Social Reality", in Grewendorf, G. & Meggle, G. (eds) Speech Acts, Mind, and Social Reality; Discussions with John R. Searle, Springer Science+Business Media, B. V.

---------- (2001) "J. L. Austin", in Martinich A. P. and Sosa, David (eds) A Companion to Analytic Phlosophy, Oxford: Blackwell Publishers Ltd.

---------- &Vanderveken, D. (1985) Foundations of Illocutionary Logic, Cambridge: Cambridge University Press.

---------- (1979) Expression and Meaning; Studies in the Theory of Speech Acts, Cambridge: Cambridge University Press.

---------- (1969) Speech Acts, An Essay in the Philosophy of Language,Cambridge: Cambridge University Press.

---------- (1968) "Austin on Locutionary and Illocutionary Acts." Philosophical Review 77: 405 - 424.

Smith, Barry (2003) "John Searle: From Speech Acts to Social Reality", in Smith, Barry (ed) John Searle, Cambridge: Cambridge University Press.

Wittgenstein, Ludwig (1981) Zettel, translated by G. E. M. Anscombe, Oxford: Basil Blackwell.

---------- (2009) Philosophical Investigations, translated by G. E. M. Anscombe, P. M. S. Hacker and Joachim Schulte, Revised fourth edition by P. M. S. Hacker and Joachim Schulte, London: Blackwell Publishing.