

## تحلیل گفتمان داستان «جنگ» اثر لوئیجی پیراندللو بر اساس نظریه فرکلاف

۱- عاطفه شکبیا ۲- دکتر شهلا خلیل اللهی

۱- کارشناس ارشد زبان و ادبیات پایداری دانشگاه شاهد

۲- عضو هیات علمی دانشگاه شاهد، تهران، khalilollahe@yahoo.com

### چکیده

پیراندللو نویسنده ای ایتالیایی است که در اکثر داستان هایش تناقض زندگی انسان را در دنیا نشان می دهد. در این داستان نیز او همین شیوه را به کار گرفته است. نظریه فرکلاف در تحلیل انتقادی گفتمان بر پایه قدرت، زبان و ایدئولوژی مبتنی است و متن را در سه مرحله توصیف، تفسیر و تبیین مورد بررسی قرار می دهد. هدف از این پژوهش تبیین نوع گفتمان حاکم بر متن داستان کوتاه «جنگ» اثر لوئیجی پیراندللو بر پایه نظریه تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف است که با توجه به منابع کتابخانه به روش تحلیل گفتمان انجام شده است. مساله اصلی این پژوهش پاسخ به این سؤال است که این داستان تا چه میزان قابلیت تطبیق بر اساس نظریه فرکلاف را دارد؟

**کلید واژه ها :** داستان جنگ، فرکلاف، تحلیل انتقادی گفتمان.

### ۱-۱ متن مقاله

امروز گفتمان در دو معنای متفاوت، اما مرتبط به کار می رود. یکی به "یک قطعه بزرگ زبانی" اشاره دارد دیگری به سازمان بندی اجتماعی محتواها در کاربرد. اولی وجه مشخصه رویکرد زبان شناختی است و از سنتی انگلیسی - امریکایی برخاسته است و دومی وجه مشخصه رویکرد هایی است که از منظری اجتماعی به آن می نگرند و با سنت فرانسوی پیوند خورده است هم پوشی چشمگیری هم بین این دو وجود دارد.

تا سی سال پیش گفتمان همان معنای سنتی خود را داشت، عبارت بود از عرصه منظم یکموضوع معین در قالب نوشتار یا گفتار و این چیزی است که با آثار نویسندگانی چون دکارت و ماکیاولی پیوند دارد؛ اما معنای امروزی این واژه تا حدی بیانگر تأثیر رشته هایی چون زبان شناسی، فلسفه، نقد ادبی، تاریخ، روانکاوی و جامعه شناسی است. عامل اصلی شکل گیری مفهوم گفتمان در پژوهش های انگلیسی - امریکایی کشف قواعد و مشاهده ویژگی های موجود در واحد های زبانی بزرگ تر از جمله بوده است

از نظر آستین و سرل، کاربرد زبان صرفاً شامل بیان جمله های صادق یا کاذب درباره جهان نیست، بلکه نوعی عمل هم است، بیان نیت ها و مقاصد اشخاص یا وضع و حالت امور هم هست، فهم معنای یک گفته در گرو دانستن چیزی بیش از مصداق آن است؛ باید " بار " آن را هم فهمید، باید فهمید که آیا این گفته از مصادیق چیزی است که آستین و سرل آن را " کنش کارگفتی " نامیده اند و قولی می دهد، فرمانی می دهد، سؤالی می پرسد و غیره نظریه کنش کلامی با بررسی نمونه های هر چند ساختگی، زمینه مناسبی برای توضیح شرایط ضروری یک کنش ارتباطی موفق فراهم آورده است (مکاریک، ۱۳۸۵: ۲۵۶، ۲۵۷)

### ۱،۱- تعاریف

فرکلاف گفتمان را چیزی بیشتر از کاربرد زبان می داند، از منظر او کاربرد زبان خواه به شکل گفتاری خواه نوشتاری عملی اجتماعی تلقی می شود (آقاگل زاده، ۱۳۸۵: ۲). روی کرد تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف از لحاظ نظری روی کردی فرهنگی - جامعه شناختی

است. چرا که از نظر او آنچه فضای خالی بین متن و جامعه را پر می کند فرهنگ است. از نظر او ساختارهای خرد گفتمان یعنی ویژگی های زبان شناختی اعم از صورت و معنا و ساختارهای کلان گفتمان یعنی ایدئولوژی و ساختارهای اجتماعی را مرتبط با هم می داند. از نظر روش شناسی، فرکلاف معتقد است تحلیل متن باید از سطح توصیف به سطح تبیین ارتقاء یابد. باید از سطح «چیستی» متون به سطح «چرایی» متون و ساخت زبانی رسید. (همان: ۲۳۵). این برداشت که گفتمان هم سازنده و هم محصول [دیگر پدیده های اجتماعی] است نقشی محوری در نظریه فرکلاف دارد. او رابطه پرکتیس گفتمانی و ساختارهای اجتماعی را رابطه ای پیچیده و در طول زمان متغیر می داند و از رویکردهای موجود به تحلیل گفتمان که قائل به درجات ثبات بیشتری هستند، فاصله می گیرد (یورگنسن، فیلیپس ۱۳۸۹: ۱۱۸).

به اعتقاد بسیاری سه رویکرد عمده در تحلیل گفتمان انتقادی وجود دارد که عبارتند از رویکرد روث داک، رویکرد تئون ون دایک و رویکرد نورمن فرکلاف (درپر، ۱۳۹۲: ۶۸). سومین رویکرد الگوی سه لایه فرکلاف است. در این الگو، برای تحلیل یک رویداد ارتباطی از سه نوع تحلیل به طور هم زمان بهره گرفته می شود: تحلیل متن، تحلیل کردار گفتمانی و تحلیل کردار اجتماعی. تحلیل متن در واقع تحلیل ساخت های زبانی و ویژگی های صوری متن است. از نظر فرکلاف تحلیل متن شامل تحلیل زبان از نظر واژگان، دستور، نظام آوایی و انسجام در سطح بالاتر از جمله است (همان: ۷۰). برداشت فرکلاف از قدرت مبتنی بر مفهوم هژمونی (چیرگی خواهی). گرامشی است. هژمونی هم در بردارنده ی سلطه است و هم شامل فرایند مذاکره ای که بر اساس آن گروه های اجتماعی مختلف برای تثبیت معنا با هم مذاکره می کنند و در طی فرایند مذاکره است که امکان مقاومت برای گروه های رقیب فراهم می شود (همان: ۷۹). روش تحلیل فرکلاف از سه سطح تشکیل می شود، سطح توصیف: مرحله ایست که با ویژگی های صوری متن ارتباط پیدا می کند. سطح تفسیر: مرحله ایست که به ارتباط میان متن و تعامل می پردازد؛ متن را محصول فرایند تولید می داند. سطح سوم که سطح تبیین است به بیان ارتباط میان تعامل و بافت اجتماعی می پردازد؛ این که چگونه فرایندهای تولید و تفسیر تحت تأثیر اجتماع قرار دارند (همان: ۸۱).

## ۲،۱ - معرفی اجمالی لوئیجی پیراندللو

پیراندللو نویسنده بزرگ معاصر ایتالیایی در سال ۱۸۶۸ میلادی در سیسیل متولد شد و تحصیلات خود را در دانشگاه های رم و بن انجام داد. از سال ۱۸۹۷ تا ۱۹۲۱ متصدی کرسی سبک شناسی در دانشسرای دختران رم بود. اولین اثرش در سال ۱۸۸۹ به نام «درد مطبوع» منتشر شد که مجموعه ای از اشعار بود. در سال ۱۸۹۴ مجموعه ای از داستان های کوتاه را به نام «عشق های بی دلبستگی» منتشر کرد. در سال ۱۹۰۱ رمان «زن مطرود» و بعد از آن یک سلسله رمان به اسم «نوبت» و بعد مجموعه ای از داستان های کوتاه به اسم «مسخره مرگ و زندگی» و در سال ۱۹۰۴ «سفیدها و سیاه ها» را منتشر کرد. ولی شهرت ادبی اش با رمان «مرحوم ماتیا پاسکال» در سال ۱۹۰۴ شروع شد. مهم ترین آثار پیراندللو نمایشنامه های اوست که در این نمایشنامه ها واقعیت زندگی را مجسم کرده است (پیراندللو، ۱۳۶۹: ۲۰۱).

تازگی درام پیراندللو در این است که شیوه غم انگیز وقایع جای خود را به نحوه تخیل و ادراک زندگی می دهد. در تصورات ذهنی قهرمانان حقیقتی به وجود می آید که از زندگی خارجی هم حقیقتی تر است. اصل در نظر پیراندللو آن است که تقدیر دست به گریبان آزادی بشر می شود. ولی ادراک این تقدیر قوی تر و مهم تر از حوادث و اعمال تقدیر است. تبدیل حوادث غم انگیز به نحوه ادراک این حوادث، چیزی است که بعد از جنگ در تئاتر به وجود آمده است. در درام های پیراندللو موقعیت های متناقض نشان داده می شود و این کار توجه تماشاچیان را به خود جلب می کند. (همان: ۷).

## ۲،۲. خلاصه داستان

ماجرای داستان جنگ درباره چند مسافر است که در یک کوبه قطار کنار هم جمع شده اند و همگی دلواپس پسرانشان هستند که به جبهه فرستاده اند ولی در این میان یکی از مسافران جلو همه می ایستد که پسران ما باید از میهن دفاع کنند

حتی اگر کشته شوند و خود با افتخار از کشته شدن فرزندش در جنگ می گوید ولی در پایان مقابل پرسش ابلهانه یکی از مسافران که می گوید آیا پسران راستی راستی مرده؟ نمی تواند خود را کنترل کند و شروع به گریه کردن می کند.

## ۲. بحث و تحلیل

### ۲.۱. سطح توصیف :

#### الف). واژگان

واژه ها فقط به عنوان ظروف معنا یا ایفا کننده نقش های معنایی در جملات محسوب نمی شوند، بلکه می توانند با واژه های دیگر رابطه داشته باشند. ما در گفت و گویای روزمره، اغلب معنای واژه ها را بر حسب روابط آنها تبیین می کنیم. ما برای انجام دادن این کار، معنای هر واژه را نه از لحاظ مختصه های مؤلفه ای، بلکه بر حسب رابطه آن واژه با واژه های دیگر، مد نظر قرار می دهیم. این رویکرد در توصیف معنایی زبان به کار می رود و تحلیل روابط واژگانی نام دارد. این روابط واژگانی به ترتیب هم معنایی، تضاد معنایی و شمول معنایی نامیده می شوند (یول، ۱۳۸۹: ۱۴۵).

در داستان جنگ تضاد معنایی واژگان بسیار به چشم می خورد مثل: (سپیده دم و شب)، (قطار سریع السیر و قطار کوچک محلی)، (سپید و سیاه)، (سر و پا)، (زن و مرد)، (تنومند و ریز اندام)، (پایین و بالا)، (آمده و برگشته)، (یک بچه و ده بچه)، (نصف و دو برابر)، (نیروی سرکش و تن ناتوان)، (هستیم و نیستند)، (پدر و مادر)، (اشک بریزید و بخندند)، (سیاه و رنگ روشن)، (اندوه عمیق و قوت قلب)، (بکاهد و بیشتر شده بود).

شمول معنایی واژگان در داستان :

جنگ ( روز اول جنگ، دفاع، میهن، تن مجروح، مرگ، جبهه).

قطار (سریع السیر، ایستگاه، خط آهن، واگن، دود زده).

#### ۱.۱.۲ ارزش رابطه ای بین کلمات

واژگانی که شوهر زن به کار می برد، همگی احترام آمیز است، مثل: مؤدبانه از مسافران تشکر کرد، مؤدبانه از همسرش پرسید، عزیزم، دور از جان شما.

واژگانی که مسافر چاق به کار می برد، بیشتر با خشم و گاهی توهین همراه است مثل: چرند می گوئید، بچه پس می اندازیم، باها.

#### ب: دستور

۱،۲،۲ کنش گر(فاعلان): مسافران، زنی تنومند، شوهر، پنج نفر، مرد، زن، جنگ، هر دو، دل، همه آن حرف ها، یکی از آنها، مسافر، من، آدم، هر پدری، دیگری، مسافر دیگر، مردی چاق و سرخ چهره.

۲،۲،۲ کنش پذیرها(مفعول ها): رم، خط آهن، قطار، جای نشستن، چهره، پسر، زندگی، خانه، آسمش، او، آن ها، همه آن آدم ها، دو پسر و سه برادر زاده، پسر یکی یک دانه، او، محبت پدران، هر یک از آن ها، خود، نیروی سرکش، آن، دهان، دندان افتاده، بچه، جان ما، حال ما، پدر و مادر، قدر و منزلت، سر، حرف ها، چشم های بی حرکتش، قوت قلب، پسران خود، پدر شجاع، پاسخ.

#### ۳،۲،۲ جملات مثبت و منفی

جمله از حیث اثبات و نفی پیام و مفهوم دو گونه است: جمله مثبت و جمله منفی (سلبی). جمله مثبت جمله ای است که وقوع امری یا داشتن و پذیرفتن حالتی را خبر دهد یا طلب کند (انوری، احمدی گیوی: ۱۳۸۵: ۳۱۷).

جمله منفی یا سلبی، جمله ای است که برعکس جمله مثبت، وقوع امر یا داشتن و پذیرفتن حالتی را نفی یا سلب نماید و یا عدم آن را طلب کند (همان).

۱,۳,۲,۲ جملات مثبت و منفی در داستان «جنگ» این متن دارای حدود ۲۵۰ جمله است. که ۲۲۲ جمله آن مثبت و ۲۸ جمله آن منفی بود

۴,۲,۲ وجهیت در جملات: سه وجه اصلی وجود دارد: خبری، پرسشی، دستوری و امری. مشخصه جملات خبری وجود فاعل و به دنبال آن فعل است. جملات امری به هیچ وجه فاعل ندارند و با مفعول و یا فعل شروع می شوند. جملات پرسشی دستوری نسبتاً پیچیده تر هستند چرا که انواع متفاوتی دارند. نخست نوعی که با چه کسی؟ چه؟ چه موقع؟ کجا؟ چرا؟ چگونه؟ کدام؟ - به طور خلاصه، پرسش های که ای و چه ای - آغاز می شوند. دوم، نوعی که با یک فعل و ادات پرسشی آیا شروع می شود و اغلب مستلزم پاسخ آری یا خیر هستند (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۹۲-۱۹۱).

#### ۱,۴,۲,۲ وجه جملات در داستان «جنگ»:

- وجه خبری: از ۲۵۰ جمله ۲۳۵ جمله متن خبری بود. مثل: من دو پسر و سه برادر زاده در جبهه دارم
- وجه پرسشی: دستوری: در این متن ۱۲ جمله پرسشی وجود داشت. مثل: حالت خوب است عزیزم؟ پس ما چرا به احساسات بچه هایمان، وقتی به بیست سالگی می رسند، نباید اعتنا کنیم؟

#### ۵,۲,۲ ضمیر «ما» و «شما»

ضمیر ها در انگلیسی دارای انواع مختلف ارزش های رابطه ای هستند مثلاً استفاده از ضمیر «ما» یعنی اینکه شخص دارای این اقتدار است که از طرف دیگران حرف بزند (همان: ۱۹۵). و یا استفاده از ضمیر «شما» علی رغم ناشناس بودن مخاطبان ارتباطات جمعی، مورد خطاب قرار دادن مستقیم مخاطبان بر مبنای فردی با ضمیر «شما» بسیار رایج است (همان: ۱۹۶).

۱,۵,۲,۲ ضمیر ما و شما در داستان جنگ، در این داستان ۲۰ ضمیر ما و ۲ ضمیر شما پیدا شد.

#### ۶,۲,۲ ارزش بیانی افعال کمکی

- فعل کمکی «ممکن بودن» هم معنای احتمال را تداعی می کند و هم معنای مجاز بودن را.
- فعل کمکی «باید» هم معنای قطعیت و هم معنای اجبار را تداعی می کند.
- فعل کمکی «نتوانستن» نا محتمل بودن را تداعی می کند.
- فعل کمکی «بایستی» محتمل بودن را تداعی می کند.

#### ۱,۶,۲,۲ نمونه هایی از متن داستان جنگ

- آدم «ممکن است» پسر یکی یک دانه اش را با توجه بیش از حد لوس بکند.
- (شما «باید» شکر خدا را به جا آورید.)، (پسر های ما به دنیا می آیند، خوب دیگر چون «باید» به دنیا بیایند.)، («باید» در خانه ماندگار شویم.)، (میهن مثل نانی که تک تک ما «باید» بخوریم تا از گرسنگی نمیریم.)، (کسانی «باید» بروند و از آن دفاع کنند.)، (کسی «نباید» اشک بریزد.)، (همه «باید» بخندند.)
- هیچ کس «نمی تواند» احساساتش را درک کند. این دیگران نیستند که در اشتباه اند و «نمی توانند» او را درک کنند بلکه خود اوست که «نمی تواند» به پای پدران و مادرانی برسد که بدون اشک ریختن، پسران خود را، هنگام جدایی، بدرقه و حتی تا لب گور تشییع می کنند.

#### ۷,۲,۲ نوبت گیری

سبک های متفاوت مکالمه و استراتژی های گوناگون برای مشارکت وجود دارد. به نظر می رسد که برخی از این استراتژی ها، خاستگاه آن چیزی است که آن را گستاخی (اگر متکلمی صحبت متکلم دیگر را قطع کند). و کم رویی (اگر متکلمی منتظر بماند که نوبت صحبت

کردن به او برسد ولی هیچ فرصتی به او داده نشود). می نامند. شرکت کنندگان در مکالمه که از این طریق، گستاخ یا کم رو توصیف می شوند، ممکن است صرفاً از قرارداد نوبت گیری متفاوتی تبعیت کرده باشند (یول، ۱۳۸۹: ۱۸۲).

### ۳. سطح تفسیر

تفسیرها ترکیبی از محتویات خود متن و ذهنیت مفسر است و مقصود من از این دومی دانش زمینه ای است که مفسر در تفسیر متن به کار می بندد (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۲۱۵).

### ۳.۱ دانش پیش زمینه ای

توانایی ما در تعبیر نا خود آگاه ناگفته ها و نانوشته ها الزاماً باید مبتنی بر ساختار معرفتی قبلی باشد. این ساختارها همانند الگوهایی آشنا از تجارب پیشین عمل می کنند که آنها را برای تعبیر تجارب جدید به کار می گیریم. فراگیرترین اصطلاح برای این گونه الگوها انگاره (جمع آن انگارگان) است. انگاره ساختاری معرفتی است که از پیش در ذهن وجود دارد. چنانچه انگاره الگویی ثابت و ایستا داشته باشد، آن را انگاره ایستا (انگاره قالبی) می نامند. انگاره قالبی بین همه اعضای یک گروه اجتماعی مشترک است و تقریباً کلیشه می شود. مثلاً در انگاره ایستای یک آپارتمان، وجود قسمت هایی مانند آشپزخانه، حمام و اتاق خواب مفروض است. هنگامی که انگاره های فعال تری مد نظر باشند آنها را اغلب انگاره های پویا می نامند. انگاره پویا ساختاری است معرفتی که از پیش وجود داشته و متضمن توالی رخدادهاست (یول، ۱۳۸۳: ۱۱۲ - ۱۱۳). انگاره های فرهنگی نیز در بافت تجارب بنیادی ما شکل می گیرد (همان: ۱۱۴). برای فهم کامل معنی جمله، باید بافتی را که جمله در آن ادا می شود بفهمیم. واژه توپ را در سه جمله زیر در نظر بگیرید:

۱ - او توپ را به تور دروازه زد. ۲- در حالی که توپ را به زمین می زد، آن را به طرف دیگر زمین برد و داخل سبد انداخت. ۳- از فاصله دو متری توپ را وارد حفره کرد. در این مثال ها از کلمه «توپ» بر حسب نوع عملی که به آن نسبت داده می شود، برداشت های متفاوتی صورت می پذیرد. این بافت است که جزئیاتی همچون رنگ معمول توپ فوتبال، اندازه توپ بسکتبال و یا وزن توپ گلف را تعیین می کند و فهم کامل معنی کلمه را میسازد. بررسی نقش بافت در تعیین معنی کلمه را اغلب کاربردشناسی می نامند (همان: ۱۱۹). نداشتن صراحت لهجه می تواند صورتی از ادب باشد. فرهنگ هایی که دارای فاصله اجتماعی هستند، مفهوم دوری را در نسج زبان خود می تنند. استناد وظایف به افراد نوعی مزاحمت و تجاوز به حریم شخصی تلقی می شود: بدین معنی که افراد دارای علائق متفاوت در یک بحث شرکت می کنند. بنابراین، کاربرد ابزارهای دستوری که مشارکت شخص گوینده را در صحبت به حداقل می رساند، مورد توجه قرار می گیرد، مانند: صورت افعال مجهول و صورت غیر شخصی «کسی». کلمات خنثی تر که بیانگر عدم دخالت احساسات گوینده اند، جایگزین کلماتی می شوند که حامل یا برانگیزنده احساسات خطرآفرین هستند (همان: ۱۳۶ - ۱۳۷).

#### • ماجرا چیست؟

#### • دلواپس بودن پدر و مادر از رفتن یگانه فرزندشان به جبهه جنگ است.

#### • چه کسانی درگیر ماجرا هستند؟

مسافران، زنی تنومند، شوهرش، مسافری که پسرش را از روز اول به جبهه برده اند، مسافری که دو پسر و سه برادر زاده در جبهه دارد، مرد چاق و سرخ چهره با چشم های خاکستری کم رنگ.

#### • روابط میان آن ها چیست؟

به جز زن تنومند و شوهرش که رابطه همسری دارند، بقیه افراد داستان فقط همسفر هستند.

#### • نقش زبان چیست؟

در این متن پنج نفر سخن می گویند؛ ابتدا شوهر زن است که با واژگان مؤدبانه اول حال همسرش را می پرسد و بعد ماجرای رفتن پسرشان به جبهه را برای هم سفرانشان تعریف می کند.

دومین نفر مسافری است که پسرش را از روز اول به جبهه برده اند؛ او جمله خود را با ضمیر «شما» و فعل کمکی «باید» آغاز می کند «شما باید شکر خدا را به جا بیاورید.» همان طور که گفتیم استفاده از ضمیر «شما» ناشناس بودن مخاطبان نسبت به هم و مورد خطاب قرار دادن مستقیم را نشان می دهد و فعل کمکی «باید» قطعیت را می رساند؛ پس او نسبت به شوهر زن فردی نا شناس است و در گفته اش قاطعانه حرف می زند چون وضع خود را به طور غیر مستقیم ناگوار تر از وضع زن و شوهر معرفی می کند.

سومین نفر گفته خود را با یک جمله پرسشی آغاز می کند «مرا چه می گویند؟» در جمله پرسش دستوری گوینده / نویسنده بار دیگر چیزی را از مخاطب می خواهد که در این مورد اطلاعات مطرح است و مخاطب در جایگاه ارائه دهنده اطلاعات قرار دارد (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۹۲). در اینجا هم او با مطرح کردن این سؤال نوعی دلسوزی یا تحسین بیشتر را از اطرافیان خواستار است و در گفتگوهای بعدی هم جملات پرسشی دیگری به کار می برد.

چهارمین نفر، مرد چاق و سرخ چهره با چشم های خاکستری است؛ اولین جمله ای که می گوید این است «چرند می گویند.» این جمله باعث نفی همه حرف ها از ابتدای داستان تا اینجا است و این فرد نسبت به بقیه افراد داستان نقش پر رنگ تری ایفا می کند؛ زیرا که اولین بار او ضمیر «ما» را به کار می برد «مگر ما برای استفاده خودمان بچه پس می اندازیم» همان طور که اشاره شد کاربرد ضمیر «ما» اقتدار فرد را نسبت به اطرافیان نشان می دهد که می تواند از طرف همه حرف بزند، او نیز با کاربرد این ضمیر همه را همراه خود می کند و جلوتر تأیید سخنش را از دیگران می گیرد. او در جملاتی که به کار می برد از فعل کمکی «باید» استفاده می کند «باید به دنیا بیایند»، «باید بروند و از آن دفاع کنند»، «نباید اشک بریزند»، «باید بخندند». که قطعیت را نشان می دهد پس او فردی قاطع نیز هست. این فرد در طول داستان تنها کسی است که تقریباً تا پایان ماجرا با قدرت سخن می گوید و اظهار عجز و ناامیدی نمی کند و حتی نمی خواهد حس ترحم دیگر مسافران را برانگیزد.

پنجمین نفر (آخرین نفر). زن است که از ابتدای داستان با خود گفتگوهای ذهنی دارد و تنها یک جمله سؤالی می پرسد «پس ... راستی راستی پسران مرده؟» پاسخ به این پرسش نتیجه گیری داستان از جنگ است که در اشک های پیرمرد داده می شود کسی که در طول داستان اینقدر قوی و قاطع ایفای نقش کرده بود ولی انگار که به یک باره ورق بر می گردد و تمام حرف ها و شعار هایش با آن اشک تأثر آور و جگر سوز نقض می شود.

## ۳،۲ بافت

بافت زبانی یا همبافت یک کلمه، عبارت از مجموعه کلمه هایی است که در همان عبارت یا جمله به کار رفته اند. می توانیم معنی کلمه ها را بر اساس بافت دیگری دریابیم که آن را بافت فیزیکی نامیده اند. اگر شما کلمه بانک را روی دیوار یک ساختمان در شهر ببینید، جایگاه «فیزیکی» آن بر تعبیر شما اثر خواهد گذاشت. درک ما از بسیاری از چیزهایی که می خوانیم و می شنویم، با زمان و مکان روبرویی با عبارت های زبانی مرتبط است. (یول، ۱۳۷۹: ۱۴۶-۱۴۷). در داستان جنگ بافت موقعیتی ابتدا شهر رم است که مسافرانی سوار بر قطار در حال ترک آنجا هستند و بعد ایستگاهی که مسافران به انتظار قطار بعدی در آن ایستاده اند. و بعد واگن دود زده و دم کرده است که حالتی نجسب و خفگی را به مخاطب القا می کند.

## ۳،۳ پیش فرض

وقتی گوینده از یک عبارت اشاره ای مثل «اینجا» در شرایط عادی استفاده می کند، چنین فرض می کند که شنونده می داند کدام مکان مورد نظر است. به بیان کلی تر باید بگوییم پیام های زبانی گوینده ها بر این فرض مبتنی است که شنندگان آنها چیزهایی را از قبل می دانند. درست است که شاید چنین فرض هایی گاهی اشتباه باشند، ولی عموماً آنها در پس بسیاری از گفته های روزمره ما نهفته اند. چیزی را که گوینده فرض می کند واقعیت دارد یا شنونده آن را می داند، پیش فرض نامیده می شود (همان: ۱۴۷ و ۱۴۸).

تولید کنندگان متون می توانند پیش فرض هایی را مورد تردید و مجادله قرار دهند. یک روش مهم در این خصوص شیوه «نفی» است. نفی می تواند حقیقی، عوام فریبانه یا ایدئولوژیک باشد (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۲۳۳ و ۲۳۴). برای مثال در داستان جنگ مردی که پسرش در جنگ کشته شده می گوید: «پس ما چرا به احساسات بچه هایمان وقتی به بیست سالگی می رسند نباید اعتنا کنیم. طبیعی نیست که وقتی بیست ساله می شوند به عشق میهن توجه کنند. طبیعی نیست که ما را پسرهای پیری بدانند.» در این نفی ها حقیقی است. چون حقیقتاً همین طور است. پیش فرض های داستان جنگ از این قرار است:

۱. مسافرائی هستند.
۲. قطاری وجود دارد
۳. کشور در گیر جنگ است
۴. خانواده ها نگران فرزندان شان هستند که به جبهه رفته اند.

#### ۳،۴ کنش های گفتاری

ما معمولاً می توانیم نوع کنشی را که گوینده در گفتن یک جمله به کار می گیرد، تشخیص دهیم. اصطلاح کنش گفتاری شامل «اعمالی» می شود مثل «تقاضا کردن»، «امر کردن»، «سؤال کردن» و «مطلع ساختن» (یول، ۱۳۷۹: ۱۴۹). مثلاً در داستان جنگ مرد از زنش می پرسد «حالت خوب است عزیزم؟» و زن به جای پاسخ یقه اش را تا روی چشم ها بالا می کشد و چهره اش را پنهان می کند. منظور مرد از این پرسش تعارفات نیست بلکه او با این پرسش می خواهد روحیه همسرش را تغییر دهد و به او نشان دهد که حالش برای او مهم است. ولی زن که بسیار ناراحت است حتی پاسخ زبانی به او نمی دهد و با حرکاتش به او می فهماند که با او صحبت نکند؛ یا در جمله «ای دنیای کثیف» که مرد می گوید او نمی خواهد دنیا را مخاطب قرار دهد بلکه با بیان این جمله می خواهد میزان درد و رنج و مشکلات خود را به همسفرانش اعلام کند.

#### ۴. سطح تبیین

هدف از مرحله تبیین، توصیف گفتمان به عنوان بخشی از یک فرآیند اجتماعی است؛ تبیین گفتمان را به عنوان کنش اجتماعی توصیف می کند و نشان می دهد که چگونه ساختارهای اجتماعی، گفتمان را تعیین می بخشند؛ همچنین تبیین نشان می دهد که گفتمان ها چه تأثیرات بازتولیدی می توانند بر آن ساختارها بگذارند، تأثیراتی که منجر به حفظ یا تغییر آن ساختارها می شوند. بنابراین تبیین عبارت است از دیدن گفتمان به عنوان جزئی از روند مبارزه اجتماعی در ظرف مناسبات قدرت (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۲۴۵). رویکرد تضاد ارزش ها: در طول دوران سوم جامعه شناسی آمریکایی، بیشتر جامعه شناسان به بحث در مورد توسعه نظریه جامعه شناسی ادامه دادند. با وجود این گروه کوچکی از جامعه شناسان به مخالفت با ادامه توسعه جامعه شناسی به عنوان علمی بدون سوگیری ارزشی پرداختند و به جای آن به تبلیغ انجام کار به نفع جامعه روی آوردند. وقتی این گروه منتقد مسائل اجتماعی را بررسی کردند، بیشترشان به این نتیجه رسیدند که این گونه مسائل اجتناب ناپذیرند، زیرا مردم نمی توانند بر سر سیاست های اجتماعی به توافق برسند و معمولاً علت اینکه مردم مخالفت می کنند، این نیست که از مقررات اطلاع ندارند، بلکه به این دلیل است که ارزش های متفاوتی را قبول دارند، یا اینکه منافع خاص خودشان را دنبال می کنند. با توجه به آشفتگی سال های رکود اقتصادی بزرگ و جنگ جهانی دوم، ظهور رویکرد تضاد ارزش ها قابل درک بود (رابینگتن، واینبرگ، ۱۳۸۲: ۲۷۵).

رویکرد تضاد ارزش ها، به ویژه در مواردی که قطب بندی شدید و تضاد بین گروه ها زیاد باشد، کاملاً مفید است (همان: ۲۷۸). رویکرد تضاد ارزشی سه راه متفاوت پیشنهاد می کند که می توان توسط آنها مسائل اجتماعی ناشی از منافع و ارزش های متضاد را حل کرد. این ها عبارتند از: توافق، معامله و زور. اگر طرفین بتوانند چانه زنی کنند، معامله ارزش ها به صورتی آزادانه انجام می شود و

چنانچه نه معامله ای کارساز باشد و نه توافقی انجام شود، در این صورت گروهی که قدرت بیشتری داشته باشند، مسلط می شوند(همان : ۶۷).

هر مسئله اجتماعی شامل وضعیتی عینی و تعریفی ذهنی است. وضعیت عینی شرایط قابل آزمایشی است که می توان به تناسب موجودیت و مقدار آن توسط ناظران بی طرف و تعلیم دیده، بررسی کرد. مثلاً وضعیت دفاع ملی، روندهای نرخ زاد و ولد، بیکاری و غیره. تعریف ذهنی عبارت است از آگاهی افرادی خاص از اینکه وضعیت برای ارزش های مورد احترام تهدید آمیز است(همان : ۷۶). ارزش های فرهنگی، نقش علی مهمی در وضعیت های عینی که مسئله تلقی می شوند ایفا می کنند. مثلاً شرایط عینی بیکاری، تعصب نژادی، کودکان نامشروع، جرم، طلاق و جنگ ایجاد می شوند، حداقل، چون مردم برای اعتقاداتی احترام قائل اند و نهاد های اجتماعی خاصی را که به چنین وضعیت هایی ختم می شوند، حفظ می کنند(همان : ۷۷).

#### ۴. تبیین داستان «جنگ»

عنوان داستان جنگ است پس از همان ابتدا خواننده در می یابد که با مسئله جنگ و آثار مخرب آن مواجه است پس حس شادی و شغف به خود نمی گیرد. نویسنده داستان در طول زندگی اش با جنگ جهانی اول روبرو شده پس به نوعی فضای حاکم بر جامعه آن زمان را به تصویر می کشد. فاعلان داستان که همان مسافران داخل واگن هستند به طریقی دچار فقر، غم و جبر جامعه زمانشان هستند. آنها صادقانه به فضای حاکم اعتراض می کنند و غم و رنج خود را نشان می دهند و با هم حس همدردی می کنند به جز یکی از آنها (مرد چاق با چشمان خاکستری). که بر خلاف چهره اش نمی خواهد در اظهار غم و رنج با بقیه مسافران هم سرایی کند. ولی در پایان با پرسش نا به جای زن حس حقیقی درونش بیرون می ریزد.

مسافران بر سر ارزش هایی به بحث می نشینند. این ارزش در ابتدا شاید دفاع از میهن به نظر بیاید ولی وقتی به عمق مسئله می اندیشیم ، می بینیم این انسان و زندگی اوست که حتی ارزشمندتر از میهن تلقی شده است. هیچ کدام از مسافران درباره میهن صحبت نمی کنند، بلکه در رابطه با مرگ و زندگی پسرانشان که در جبهه هستند بحث می کنند؛ به جز مرد چاق که او هم در آخر با رفتارش ( حق جگر سوز و تأثر آور). اعتراف به ارزشمند بودن انسان و زندگی اش می کند . شاید اگر پسرش زنده بود او هم چون دیگر مسافران صحبت می کرد.

مسافران به چانه زنی درباره ارزشی چون دفاع از میهن می پردازند ولی در آخر با سخنان شعاری مردی که پسرش کشته شده به توافق می رسند که هر چند جان فرزندانشان در خطر است، ولی باید از میهن دفاع شود.

گفتمان حاکم بر داستان ، (گفتمان شعاری از جانب پیرمرد است که از نظر قدرت بیان از دیگران توانمند تر عمل می کند و همه را به نوعی با خود همراه می سازد و تناقض و تضادی را هم که از ابتدا تا انتهای داستان می بینیم ناشی از همین شعار گونه بودن گفتمان است ، چون در بیشتر مواقع تفاوت شعار با عمل بسیار زیاد است.

#### ۵. نتیجه گیری

این پژوهش نشان داد که گفتمان حاکم بر متن داستان کوتاه «جنگ» ، گفتمان شعاری است که از جانب مرد چاق با چشمان خاکستری که پسرش در جنگ کشته شده، در سراسر متن به چشم می خورد هر چند که از ابتدای داستان خواننده با شخصیت زن، همذات پنداری می کند و تا آخر هم با دید او به مسائل اطراف خود نگاه می کند ولی اگر خوب متن را بکاوییم می بینیم که این مرد چاق است که با قدرت زیادی، شعارهای همه مسافران را تحت تأثیر قرار داده است، ولی شخصیت زن در داستان قدرت او را به ضعف بدل می کند، بنابراین تناقض و تضادی که در متن داستان شاهد آن هستیم ؛ نشأت گرفته از سبک نگارشی نویسنده است که می خواهد حقیقت غیر قطعی و متناقضی را به تصویر بکشد.



- آقاگل زاده، فردوس، (۱۳۸۵)، تحلیل گفتمان انتقادی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی،
- انوری، حسن، احمدی گیوی، حسن (۱۳۸۵)، دستور زبان فارسی ۲، تهران: مؤسسه فرهنگی فاطمی،
- پیراندللو، لویجی، (۱۳۶۹)، بیست داستان، مترجم زهرا خانلری، چاپ دوم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی،
- درپر، مریم، (۱۳۹۲)، سبک شناسی انتقادی، سبک شناسی نامه های غزالی با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی، تهران: انتشارات علم،
- رایبگتن، ارل، واینبرگ، مارتین، (۱۳۸۲)، رویکرد نظری هفت گانه در بررسی مسائل اجتماعی، مترجم رحمت الله صدیق سرستانی، چاپ سوم، تهران: دانشگاه تهران، مؤسسه انتشارات و چاپ،
- راگوسا، اولگا، (۱۳۷۲)، لوئیجی پیراندلو، مترجم رضا قیصریه، تهران: انتشارات نشانه،
- فرکلاف، نورمن (۱۳۷۹)، تحلیل انتقادی گفتمان، مترجمان فاطمه شایسته پیران و دیگران، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، دفتر مطالعات و توسعه رسانه ها،
- یورگنسن، ماریان، فیلیپس، لوئیز، (۱۳۸۹)، نظریه و روش در تحلیل گفتمان، ترجمه هادی جلیلی، تهران: نشر نی،
- یول، جورج (۱۳۸۹)، بررسی زبان، مترجم علی بهرامی، تهران: رهنما،
- یول، جورج (۱۳۸۳)، کاربردشناسی زبان، مترجمان محمد عموزاده مهدیرجی، منوچهر توانگر، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه ها (سمت). مرکز تحقیق و توسعه علوم انسانی،
- یول، جورج، (۱۳۷۹)، نگاهی به زبان (یک بررسی زبان شناختی)، مترجم نسرين حیدری، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه ها (سمت)،

در متن چکیده از ذکر مقدمات و کلیات خودداری شود و مستقیماً به مسأله مورد مطالعه و اهداف آن، اساس کار، و میزان موفقیت این مطالعه با استناد به نتایج کار به طور مختصر اشاره شود. در چکیده از ذکر جزئیات کار، شکل ها، جدول ها، فرمول ها، و مراجع پرهیز کنید.

چکیده حداکثر شامل ۳۰۰ کلمه در یک پاراگراف بوده با قلم BNazanin اندازه ۱۱ برای نوشتار فارسی و با قلم Times New Roman با اندازه ۱۰ برای لغات انگلیسی نوشته شود.

### واژه های کلیدی

حداکثر ۵ واژه، مجزا شده با ویرگول، با قلم BNazanin اندازه ۱۱ برای نوشتار فارسی و با قلم Times New Roman با اندازه ۱۰ برای لغات انگلیسی.

اینجا متن مقاله را در غالب پارگراف‌ها پشت سر هم ارائه نمایید. پارگراف‌ها تنها با عنوان بخش، شکل و یا فرمول از هم جدا شده باشند. اندازه فونت آنها مانند متن مقاله، 11 با قلم B Nazanin ولی پررنگتر از متن باشند. حداکثر تعداد صفحات یک مقاله ۱۲ صفحه است. در ادامه دستور العمل نوشتن مقاله برای نویسندگان ارائه می‌شود.

### ۱.۱. ساختار کلی

در این کنفرانس، فایل مقاله باید در MS word باشد و باید کاملاً طبق دستورالعمل برای چاپ آماده باشد. علاوه بر ساختار، از عدم وجود هرگونه اشتباه تایپی مطمئن شوید. این ترتیب را ارائه مطالب را رعایت کنید: عنوان، ادرس موسسه، چکیده، کلمات کلیدی، متن اصلی مقاله (شامل شکل و جدول)، منابع و پیوست. لطفاً فرمت مشخص شده در این فایل را تغییر ندهید. لطفاً صفحات را شماره‌گذاری نکنید.

### ۲.۱. عنوان بخش‌ها

شبهه به این فایل، عنوان بخش‌ها دارای Spacing به اندازه 6pt باشند در حالی این مقدار برای عنوان زیربخش‌ها 3pt تنظیم شود. برای تنظیم در فایل word به Page Layout >> Spacing مراجعه کنید. عنوان بخش‌ها را شماره‌گذاری کنید. سپس زیر بخش‌ها به صورت ۱، ۱، ۱، ۲، ۱ و ... شماره‌گذاری شوند.

### ۳.۱. ارجاع

منابع باید در انتهای مقاله تحت عنوان بخش "منابع" آورده شوند. حتماً تک تک منابع که در متن ارجاع داده شده‌اند در بخش مقاله ذکر شده باشند. منابع در متن مقاله به صورت [1] مشخص شوند. چند مثال از نحوی ارائه منابع در انتهای این فابل ارائه شده است. به ترتیب ارائه اطلاعات منابع و همچنین اندازه فونت آنها دقت کنید. ابتدا منابع فارسی و در ادامه منابع انگلیسی لیست شود. اندازه فونت نیز ۹ باشد.

### ۲. جداول و شکل‌ها

جداول و شکل‌ها باید به صورت جداگانه به صورت ۱، ۲، ۳، و ... شماره‌گذاری شوند. عنوان جدول در بالا آن و عنوان شکل در پایین آن نوشته می‌شود. در جداول تنها از خطوط افقی استفاده کنید. جدول ۱ یک نمونه مناسب است. دقت کنید که اندازه فونت جداول و شکل‌ها ۹ باشند. در مورد شکل‌ها، حتماً با کیفیت باشند. شکل‌های بی کیفیت قابل قبول نیستند. تمامی تصاویر، گراف‌ها، دیاگرام‌ها و سایر موارد از این دست، شکل محسوب می‌شوند. جداول و شکل‌ها در متن خود مقاله باشند نه در انتهای مقاله و یا در یک فایل جداگانه. شکل ۱ نیز یک نمونه را نشان می‌دهد.

جدول ۱. یک نمونه جدول

عنوان ستون	ستون الف	ستون ب
ورودی	۸	۱۲
ورودی دیگر	۵	۶



شکل ۱. یک نمونه شکل

### ۱.۲. پاورقی و فرمول‌ها

حداکثر ممکن از پاورقی استفاده نکنید. در صورت نیاز، اندازه فونت آنها ۹ باشد. فرمول‌ها نیز باید شماره‌گذاری شوند. دقت کنید که شماره آنها داخل پرانتز نوشته می‌شود. به طور مثال به فرمول (۱) دقت کنید.

$$w = \frac{x_1 + 3x_2}{y^2(1-k)} \quad (1)$$

#### منابع

- [1] حسن ارشدی، ۱۳۹۰. مدل سازی ریاضی در مدیریت زنجیره تامین، مجله مهندسی صنایع، ۶، ۱۴-۲۰.
- [2] ناصر جاوید، ۱۳۹۳. مدل سازی ریاضی در مدیریت زنجیره تامین، دومین کنفرانس بین المللی مهندسی صنایع، تهران، ایران، ۱۴-۲۰.
- [3] حسین طهرانی، ۱۳۸۵. مدیریت زنجیره تامین، انتشارات خوارزمی.
- [4] Tomas, T., Gupta, B., Carlos, F., 2000. Supply chain management: Theory and Systems, Academic Press, Tehran, 54-63.
- [5] Arshadi, R., 2001. Modeling supply chain management, International Journal of Supply and Operations Management, 2, 70-79.
- [6] Javid, J., 2010. Modeling supply chain management, 2<sup>nd</sup> International Industrial Engineering Conference. Tehran, Iran, 14-20.

#### پیوست

تا حد امکان از پیوست استفاده نکنید. در صورت وجود بیش از یک پیوست، آنها را با a, b و c نام گذاری کنید. همه پیوست ها باید در متن مقاله ارجاع داده شده باشند.