

## بررسی رابطه قدرت : تحلیلی انتقادی از گفتمان نمایشی مرگ فروشنده

محبوبه رستمی (کارشناس ارشد زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران)<sup>۱</sup>  
دکتر محمودرضا قربان صباغ (استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران، نویسنده مسئول)<sup>۲</sup>  
دکتر رجبعلی عسکرزاده طرهبه (استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران)<sup>۳</sup>

### چکیده

مرگ فروشنده اثر آرتور میلر<sup>۱</sup> نمایشنامه‌ای است با محوریت ماتریالسم دوران بعد از جنگ در آمریکا و همچنین سرخوردگی ویران‌گر رویای آمریکایی. مقاله حاضر به‌طور کلی بر بازنمایی مفاهیم ایدئولوژیک در یکی از مکالمه‌هایی<sup>۲</sup> که بسیار مورد توجه قرار گرفته است، متمرکز است. این مکالمه بین شخصیت‌های ویلی و هوارد صورت می‌گیرد. درگیری‌های این دو شخصیت در ویژگی‌های زبانی این مکالمه نمایان است. با به‌کارگیری تحلیل مکالمه<sup>۳</sup> در دو سطح تحلیل گفتمان<sup>۴</sup> و کاربردشناسی<sup>۵</sup>، مطالعه حاضر به بررسی روابط قدرت پنهان بین این دو شخصیت می‌پردازد. از طریق تحلیل عینی مکانیسم نوبت‌گیری در مکالمه<sup>۶</sup> و قواعد مشارکت زبانی<sup>۷</sup>، هدف مقاله پیش‌رو آشکارسازی تأثیر روابط فرامتنی شخصیت‌های اثر بر رفتار مکالمه‌ای<sup>۸</sup> آنها است. نتایج بررسی این‌گونه نشان می‌دهد که برخلاف این‌که انتظار می‌رود نوبت‌گیری در گفت‌وگو و قواعد گرایس<sup>۹</sup> مستقیماً

1. Arthur Miller
2. Conversation
3. Conversation Analysis
4. Discourse Analysis
5. Pragmatics
6. Turn-Taking Mechanisms
7. Cooperative Principles
8. Conversational Behavior
9. Gricean Maxims

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۳/۲۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۲/۱۴

1. mahboobeh.rostami@gmail.com  
3. asgar@um.ac.ir

2. mrg.sabbagh@um.ac.ir

پست الکترونیکی :

تحت تأثیر جایگاه اجتماعی و قدرت اقتصادی شخصیت‌ها باشد، روند ثابتی ندارند و دستخوش عوامل دیگری قرار دارد.

**واژگان کلیدی:** روابط قدرت، تحلیل مکالمه، مکانیسم نوبت‌گیری در گفت‌وگو، قواعد مشارکت زبانی، کاربردشناسی.

#### ۱. مقدمه

آرتور میلر (۱۹۱۵-۲۰۰۵) یکی از نمایشنامه‌نویسان بزرگ آمریکایی است که آثارش عمدتاً بازتابی از مسائل سیاسی اجتماعی زمان خویش است. آثار او نمایانگر نابرابری‌های اجتماعی است که ریشه در قدرت نابرابر موجود در ساختار جامعه دارد. با تأثیرپذیری از جنگ‌های جهانی و جو حاکم بر جامعه آمریکا بعد از جنگ، شخصیت‌های آثار آرتور میلر به دنبال هویت خود در جامعه‌ای هستند که از نظر نویسنده چیزی به آن‌ها ارزانی نکرده است. اغلب شخصیت‌هایی که میلر خلق کرده است مانند همان‌هایی که در مرگ فروشنده می‌بینیم، بین دو غایت گرفتار آمده‌اند: فشار جامعه که ریشه در تفکرات و معیارهای ایده‌آلیستی زمان دارد و روابط خانوادگی. میلر از دسته نویسندگانی شناخته شده‌ای است که «همگی، سرنوشت انسان را در خانواده و یا در جامعه بررسی می‌کنند و عمدتاً بر تعادل بین رشد شخصی و مسئولیت‌پذیری نسبت به گروه و جمع تمرکز می‌کنند (ونسپانکر، ۱۹۹۴: ۶۹). به عنوان یک نویسنده پرکار او چند نمایشنامه، مقاله و حتی یک رمان را به رشته تحریر درآورده است، با وجود این او را همیشه با تراژدی معروفش مرگ فروشنده یاد می‌کنند.

نقطه عطف کاری آرتور میلر، مرگ فروشنده (۱۹۴۹)، زندگی یک خانواده معمولی آمریکایی را به تصویر می‌کشد که در آن ویلی به همراه همسرش لیندا و دو پسرشان بیف<sup>۲</sup> و هپی<sup>۳</sup> زندگی می‌کنند. در این نمایش، میلر سقوط شخصیت اصلی، ویلی را به تصویر می‌کشد که در دام جامعه‌ای گرفتار آمده است که مسحور توهم رویای آمریکایی است و همه چیز در آن جامعه تحت الشعاع آن درآمد است. ویلی یک انسان معمولی است که روابط نامطلوب او با

---

1. VanSpanckeren  
2. Biff  
3. Happy

خانواده‌اش که در اثر ناتوانی او در انجام نقش خود به عنوان پدر خانواده حاصل شد، سرانجام به خودکشی غمگین او در پایان اثر می‌انجامد.

تلاش ویلی در این راستا که پسران خود را در قالب تصویر خود ببیند نه تنها یک شکست نبود، بلکه به موفقیت منجر شد. آن‌ها دقیقاً شبیه ویلی هستند. آن‌ها در واقع دو جنبه از یک شخصیت را نشان می‌دهند، شاید هپی بیشتر ویژگی‌های مادر خود را به ارث برده است اما هر دو آن‌ها نقایص اخلاقی پدر را به ارث برده‌اند. آن‌ها هیچ کاری را درست انجام نمی‌دهند (فیلد<sup>۱</sup>، ۱۹۷۲: ۲۴).

محققان بسیاری به دلیل شهرت و اهمیت این اثر، آن را مورد بررسی قرار دادند که در پیشینه تحقیق به بخشی از آن‌ها اشاره خواهد شد. با این حال در این میان مطالعات سبک‌شناسی و زبانی سهم کمی را به خود اختصاص دادند. در گذشته سبک‌شناسان بر این باور بودند که راه مشخصی برای مطالعه متون نمایشی وجود ندارد. آن‌ها ترجیح می‌دادند که بر روی متون کوتاه‌تر مثل قطعه‌ای از یک شعر کار کنند (جفریز و مک‌این‌تایر<sup>۲</sup>، ۲۱۰). اما با ورود علم کاربردشناسی، خیلی از باورها در این رابطه تغییر کرد؛ سبک‌شناسان تغییر عقیده دادند و به این باور رسیدند که متون نمایشی نیز می‌توانند هسته اصلی یک مطالعه سبک‌شناسی عینی و دقیق باشند (بوسه<sup>۳</sup>، ۲۰۱۱: ۱۰۵). در نتیجه از آنجایی که این نحله از پژوهش متون نمایشی از جانب منتقدان کمتر مورد توجه قرار گرفته است، انجام چنین مطالعه‌ای ضروری و مهم به نظر می‌رسد. مرگ فروشنده نیزانتخاب خوبی است تا از آن طریق روابط قدرت نهادینه شده در فرامتن اثر و انعکاس آن در متن، مورد بررسی قرار گیرد.

## ۲. پیشینه تحقیق

تا امروز، مطالعاتی که این اثر را مورد بحث قرار داده‌اند، شامل حوزه‌های مختلفی از جمله موارد زیر شده‌اند: مفاهیم ایدئولوژیک، مشکلات اقتصادی، خوانش مارکسیستی اثر، جادوی کار و شغل و ناامیدی از رویای آمریکایی. از این دست می‌توان به این موارد اشاره کرد: «سوسیالیست ضد اجتماعی: خوانش انتقادی اثر مرگ فروشنده آرتور میلر» (امامی، ۲۰۱۱).

1. Field

2. Jeffries and McIntyre

3. Busse

۳۵۳-۳۵۸)، «راز چیست؟ ویلی لومن به عنوان یک دستگاه آرزو و خواستن» (بابکک<sup>۱</sup>، ۱۹۹۲: ۵۹-۸۳)، «مرگ فروشنده و رهبری آمریکا: زندگی از هنر تقلید می‌کند» (شاکلی<sup>۲</sup>، ۱۹۹۴: ۴۹-۵۶) و «مرگ فروشنده: قلع و قمع و ملالت‌های آن» (ناویک<sup>۳</sup>، ۲۰۰۳: ۹۷-۱۰۷).

اکثر این مطالعات به بررسی شخصیت ویلی و مشکلات روحی و روانی او پرداخته‌اند. مباحث زبان‌شناختی اثر نیز تا حدی مورد توجه محققان پیشین قرار گرفته است. از میان آن‌ها به چند مورد که به مطالعه حاضر مربوط هستند اشاره می‌شود. «استفاده شاعرانه میسر از حروف انگلیسی در نمایش مرگ فروشنده» (آردولینو<sup>۴</sup>، ۱۹۹۸: ۱۲۰-۱۲۸)، «گفتمان کاپیتالیزم و فردگرایی: بررسی اجتماعی اثر مرگ فروشنده آرتور میسر» (اسواتی<sup>۵</sup>، ۲۰۱۳: ۱-۷)، در این مقاله نویسنده با استفاده از ساختار گفت‌وگوها به بررسی اثر می‌پردازد. در مقاله‌ای دیگر، «خیال و واقعیت: ریتم نمایشی در اثر مرگ فروشنده» هیدومی<sup>۶</sup> (۱۹۹۸) «ساختار ریتمیک» (۱۵۷) اثر را در سه سطح شخصیت‌پردازی، شاخه نمادین و طرح مورد بررسی قرار داده است. «مرگ فروشنده؟ مطالعه‌ای بر تولید گفتمانی هویت فروشندگان» (وچانی<sup>۷</sup>، ۲۰۰۶: ۲۴۹-۲۶۴) مقاله‌ای دیگر است که در آن نویسنده با استفاده از نظریه تفاوت‌گیری<sup>۸</sup> به بررسی «روابط و هویت» (۲۴۹) اجتماعی می‌پردازد. مقاله نام‌برده عمدتاً به مطالعه تغییر هویت در میان فروشندگان می‌پردازد و در بررسی خود برخی ویژگی‌های زبانی را به کار می‌گیرد.

اگر چه که مقالات نام‌برده در بخش بالا به‌طور جزئی مسائل سبک‌شناسی را در کارهای خود مورد بررسی قرار داده‌اند اما هیچ کدام از آن‌ها به‌طور جامع به بررسی عینی متن با به‌کارگیری رویکردهای سبک‌شناسی نپرداخته‌اند. از آن‌جا که ماهیت اثر نمایشی بر پایه مکالمه استوار است، تحلیل گفت‌وگو انتخاب مناسبی به نظر می‌رسد تا به وسیله آن پس‌زمینه‌های ایدئولوژیک که در ویژگی‌های زبانی نمود خارجی پیدا می‌کنند مورد ردیابی قرار گیرند. تمرکز

1. Babcock
2. Shockley
3. Novick
4. Ardolino
5. Aswathi
6. Headomi
7. Vachhani
8. Irigaray

اصلی پژوهش حاضر بر گزیده‌ای از اثر مرگ فروشنده است که بسیار بار ایدئولوژیک دارد و به این علت می‌تواند با استفاده از زیرشاخه‌های تحلیل مکالمه مورد بررسی قرار گیرد.

### ۳. روش‌شناسی

مبحث تحلیل مکالمه ریشه در کارهای امانوئل شگلف<sup>۱</sup> (۱۹۶۷)، هاروی ساک<sup>۲</sup> (۱۹۷۲) و جفرسون<sup>۳</sup> (۱۹۷۴) دارد. تحلیل مکالمه، غالباً به بررسی استفاده زبان در حین مکالمه می‌پردازد: «تحلیل مکالمه به عنوان یک شیوه نظری و تجربی در سراسر جهان شناخته شده است که محور اصلی آن درک عینی مسائل اجتماعی و تحلیل مکالمه است» (سیندل و استیورز<sup>۴</sup>، ۲۰۱۳: ۱۱). تحلیل مکالمه از بسیاری از علوم اجتماعی مانند فلسفه، جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی و زبان‌شناسی برای مطالعه زبان مورد استفاده گوینده و مخاطب در یک مکالمه بهره می‌گیرد و در دسته مطالعات بینارشته‌ای قرار گیرد. انتخاب نام تحلیل مکالمه از باور پیش‌گامان این عرصه مبتنی بر تحلیل «مکالمه‌ی طبیعی روزمره» می‌آید. به عقیده پیش‌گامان این عرصه مکالمه طبیعی روزمره یک حوزه منحصر به فرد است که مشارکان آن برای آن که فهمیده شوند نوبت‌گیری‌های خود را سازمان‌دهی می‌کنند. این شیوه همچنین در متون نمایشی با زیرساخت مکالمه و یا ساختار نوبت‌گیری در مکالمه قابل استفاده است (لمبرو<sup>۵</sup>، ۲۰۱۴: ۱۳۶-۱۳۸).

همان‌طور که اشاره شد، بر اساس گفته‌های جفریز و مک‌ایتایر (۲۰۱۰)، در گذشته بسیاری از سبک‌شناسان برای بررسی سبکی شعر را انتخاب می‌کردند. احتمالاً این انتخاب به خاطر طول این آثار بود: شعر کوتاه‌تر است و به راحتی می‌توان آن را مدیریت کرد. اما با ورود کاربردشناسی در سال‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰، مطالعه سبک‌شناسی آثار منشور با لایه‌های چندگانه گفتمانی ممکن شد. به این طریق، در خصوص بررسی متون نمایشی، سبک‌شناسان از تحلیل مکالمه بهره برده و از آن در تحلیل و بررسی مکالمه استفاده کرده‌اند. نکته کلیدی در تحلیل مکالمه، مفهوم نوبت و نظام نوبت‌گیری است که طبق آن هر کدام از گویندگان حق صحبت دارند. با وجود این، تحلیل مکالمه تنها به بررسی فرآیند تولید بحث نمی‌پردازد، بلکه بر روی

1. Schegloff
2. Sacks
3. Jefferson
4. Sidnell and Stivers
5. Lambrou

مطالعه ماهیت تعاملی نوبت در مکالمه متمرکز می‌شود. واضح است که در این مبحث عناصر فرامتنی برای بررسی یک متن بسیار ضروری به نظر می‌رسد. به علاوه، مفاهیمی مانند معنای ضمنی در این قسمت مطرح می‌شود. این بدین معناست که گاهی اوقات معنای یک جمله به سادگی از «عناصر ساختاری» (جفریز و مک‌ایتتایر، ۲۰۱۰: ۱۰۵) آن به دست نمی‌آید، بلکه از کاربرد منحصر به فرد آن جمله در بافتی خاص حاصل می‌شود (جفریز و مک‌ایتتایر، ۲۰۱۰: ۱۰۰-۱۱۰).

طبق گفته میک شُرت<sup>۲</sup> (۱۹۹۶)، علی‌رغم تفاوت بسیار بین مکالمه‌ی طبیعی روزمره و نمایشنامه، شباهت‌های زیادی بین این دو وجود دارد. این شباهت‌ها امکان بررسی متن نمایشنامه را با همان راهکارهایی که برای تحلیل مکالمه‌ی طبیعی روزمره به کار می‌رود ممکن می‌سازد. از این اشتراکات می‌توان به این موارد اشاره کرد: الگوی نوبت‌گیری در مکالمه، اجرای کنش گفتاری، فرضیه‌های وابسته به فرامتن، معنای ضمنی آنچه آدا شده است و تفاوت موجود بین آنچه گفته می‌شود و مقصود مورد نظر گوینده (شُرت، ۱۹۹۶: ۱۷۹-۱۸۱). به علاوه، در مقاله‌ای دیگر با نام «از متن نمایشی تا اجرای نمایش» (۲۰۰۲)، شُرت مسئله استقلال متن نمایشنامه از اجرای آن را بیان می‌کند. با معرفی لیستی شامل هشت مورد، او منطق خود را در زمینه کفایت متن نمایشنامه در جایگاه خود توجیه می‌کند. او این‌گونه استدلال می‌کند که متون نمایشی نشان‌های بسیاری در خود دارند و خوانندگان می‌توانند با خوانشی ساده کاملاً متوجه مفاهیم آن شوند. او به وسیله تحلیل سبک‌شناسی متن نمایشنامه نشان می‌دهد که با تحلیل و بررسی دقیق متن، خوانندگان به درک درست و بهتری از نمایشنامه می‌رسند (شُرت، ۲۰۰۲: ۶). در حالی که شُرت هیچ‌گاه ضرورت رفتن به سالن نمایش را رد نکرده، همواره وابستگی و محدود کردن فهم متون نمایشی به اجرا و سالن نمایش را تکذیب کرده است. به نظر او، اجرای هر متن نمایشی برابر است با متن به علاوه تفسیر آن متن، از این رو هر تولید نمایشی با دیگر تولیدات به سبب تفسیر متفاوتی که کارگردان‌های مختلف دارند فرق دارد. در نهایت او اظهار می‌دارد که متون نمایشی در جای خود چنان غنی هستند که زمینه‌های فهم و تفسیر کامل را برای خوانندگان اثر فراهم می‌کنند (همان: ۷-۹).

1. Conversational Implicature
2. Mick Short

این مقاله بر اساس اصول تحلیل مکالمه در دو شاخه نوبت گیری و قواعد مشارکت زبانی ترتیب داده شده است. در نوبت گیری مکالمه، مطالعه حاضر از الگوی معرفی شده توسط میک شُرت (۱۹۹۶) و مجموعه سؤالاتش بهره می برد؛ این سوالات در نهایت منجر به شناسایی روابط قدرت بین گویندگان در مکالمه می انجامد. هدف اصلی شُرت بررسی روابط قدرت بین شخصیت های اثر و چگونگی ظهور و بروز آن در استفاده های زبانی آن هاست؛ به طور مثال چگونه روابط قدرت بر تعداد نوبت گیری و طول نوبت ها تأثیر می گذارد، چه کسی مکالمه را شروع می کند، چه کسی حرف دیگری را قطع می کند، کدام یک از طرفین مکالمه بیشتر مورد احترام قرار می گیرد (شُرت، ۱۹۹۶: ۲۰۵-۲۱۰). در بخش قواعد مشارکت زبانی، مطالعه پیش رو از مدل گرایس با در نظر گرفتن قواعد پیشنهادی او بهره می برد. او چهار قاعده با نام های قاعده کیفیت، مقدار، موضوعیت و نحوه بیان را معرفی می کند (گرایس<sup>۱</sup>، ۱۹۷۵: ۴۱-۵۸). در این راستا، مطالعه پیش رو در ادامه با بهره گیری از روش های معرفی شده توسط سبک شناسان به نقد و تحلیل متنی ادبی می پردازد. این بررسی با هدف دسترسی به روابط قدرت نهادینه در دیالوگ های نمایش مرگ فروشنده آرتور میلر صورت می گیرد.

#### ۴. بحث و بررسی

در این بخش، گزیده ای<sup>(۱)</sup> از متن انتخاب شده است که به لحاظ ایدئولوژیک بسیار قابل توجه است؛ در این مکالمه ویلی و رئیس اش هوارد که از دو طبقه مختلف جامعه هستند، باهم صحبت می کنند. این متن گزیده ای از نمایش است که در آن ویلی خسته از پنجاه سال فعالیت و کار فروشندگی به سراغ هوارد رفته و تقاضای موقعیت شغلی بهتری دارد. هوارد با سی و اندی سال از ویلی شصت ساله شخصیت قدرت مندتری دارد. با به کارگیری تحلیل مکالمه، مقاله حاضر بر آن است تا از طریق بررسی عینی و نظام مند، یک بازخوانی مجدد از متن نمایشنامه داشته باشد. در نهایت هدف این بررسی ارائه بینشی جدید به روابط قدرت بین مشارکان در مکالمه ها به خوانندگان است. برای این کار دو زیرمجموعه از تحلیل مکالمه انتخاب شده است: در قلمرو تحلیل گفتمان تمرکز این پژوهش بر مکانیسم نوبت گیری در

1. Grice

مکالمه است و در قلمرو کاربردشناسی بر قواعد مشارکت زبانی. با تکیه بر دو شیوه کمی و کیفی تفسیر، تغییرات روابط قدرت در این گزیده بررسی می‌شود.

#### ۴. ۱. تحلیل گفتمان

با ارائه تحلیلی کمی برای نوبت‌های یک مکالمه، شُرت (۱۹۹۶) راه نوینی را برای تفسیر روابط قدرت بین گوینده و مخاطب معرفی می‌کند. اگر محققان بر گزیده‌ای از اثر متمرکز شوند، ویژگی‌های کمی نوبت‌گیری‌ها حقایق زیادی را در خصوص روابط فرامتنی مشارکان برای خواننده آشکار می‌سازد (شُرت، ۲۰۱۴: ۳۴۷-۳۴۸). شُرت مجموعه‌ای از سوالات را معرفی می‌کند که با جواب دادن به آن‌ها، او مشارکان در مکالمه را به دو گروه قدرتمند و ضعیف دسته‌بندی می‌کند. بر اساس شُرت (۱۹۹۶: ۱۹۵-۲۱۵) وقتی مکالمه‌یی با حضور بیش از دو گوینده صورت می‌گیرد، در شرایط عادی و یکسان این‌طور انتظار می‌رود که تعداد نوبت‌گیری‌ها بین آن‌ها تقریباً یکسان باشد، اما در شرایطی که روابط قدرت بین گویندگان حکم فرماست، این تعادل رعایت نمی‌شود؛ در یک مکالمه‌ی دونفره تعداد نوبت‌گیری‌ها کمک چندانی به بررسی متن و درک روابط قدرت بین آن‌ها نمی‌کند، با وجود این عوامل برجسته دیگری وجود دارد که تغییرات آن می‌تواند به چنین مطالعه‌ای کمک کند. تعداد کلماتی که هر گوینده استفاده می‌کند و بلندی یا کوتاهی نوبت‌ها نسبت به همدیگر یکی از راه‌های آشکارسازی روابط قدرت در یک مکالمه است. به علاوه، این‌که چه کسی مکالمه را شروع می‌کند و چه کسی آن را با پاسخ دادن ادامه می‌دهد نیز بسیار مهم است. گوینده‌ای که بیشترین تعداد آمار در شروع کردن مکالمه‌ها را دارد به نظر می‌رسد شخصی است که از امتیازات بیشتری برخوردار است و نسبت به دیگر مخاطبان محترم‌تر شمرده می‌شود<sup>(۲)</sup>. حذف و قطع کلام از موارد دیگری است که نشان‌دهنده روابط قدرت بین مشارکان است. در مکالمات، گوینده‌ای که موضوع بحث را کنترل می‌کند و نوبت‌گیری‌ها را در کلام مدیریت می‌کند شخص مهم‌تری به نظر می‌رسد (به جدول شماره ۲ در ضمیمه مقاله مراجعه شود).

در این گزیده خوانندگان با دو شخصیت اصلی روبرو هستند؛ ویلی و هوارد که حضور و نوبت‌گیری‌هایشان بسیار مهم است. همچنین در این گزیده، صداهایی از دختر، پسر و همسر هوارد می‌شنویم که اگر چه موضوع بحث این مطالعه نیستند، اما از آنجایی که هوارد از صدای



آن‌ها استفاده می‌کند، کلمات و نوبت‌گیری این شخصیت‌ها برای هوارد در نظر گرفته می‌شود. از آنجایی که در این مکالمه دو گوینده صحبت می‌کنند، تعداد نوبت‌گیری‌ها کمک‌چندانی به محاسبات نمی‌کند، اما تعداد کلماتی که هریک از گویندگان استفاده می‌کنند قابل توجه است. در این گزیده، به طور متوسط هوارد در هر نوبت ۱۰/۴ کلمه صحبت کرده است و ویلی در هر نوبت ۸/۸ کلمه. در مجموع نوبت‌ها حضور هوارد با ۴۰۶ کلمه بر حضور ویلی با ۲۵۷ کلمه غالب است. در این گزیده، ویلی به دفتر هوارد می‌آید تا درخواست ارتقاء شغلی خود را بیان کند، اما بیشتر بحث آن‌ها مربوط به ضبط صوتی است که هوارد به تازگی خریده است. اگر کل این گزیده به دو بخش کلی تقسیم شود، بخش اول مربوط به نوبت‌های ۱ تا ۴۲ است که در آن، بحث حول محور ضبط صوت هوارد می‌چرخد و بخش دوم مربوط به نوبت‌گیری ۴۳ تا ۶۸ است که در آن راجع به موضوع شغلی ویلی صحبت می‌کنند.

از مجموع نوبت‌ها، ۶۱/۷٪ به موضوع ضبط صوت اختصاص دارد. در ۴۲ نوبت اول ویلی تنها ۹۵ کلمه صحبت می‌کند، در حالی که هوارد با ۲۹۰ کلمه بسیار فراتر از ویلی می‌رود. موضوع مورد بحث هوارد، ضبط صوت، ویلی را ناچار می‌کند که طرح موضوع خویش را به تعویق بیندازد. هر بار که ویلی سعی می‌کند موضوع کار را به میان آورد، هوارد با برگشتن به موضوع مورد بحث خود مسیر نوبت‌گیری ویلی را تغییر می‌دهد. هرمان<sup>۱</sup> (۲۰۰۲، ۲۲) می‌گوید: «[...]پرش از نوبت زمانی اتفاق می‌افتد که یک گوینده به سمت دغدغه گوینده دیگر پیش نمی‌رود، بلکه به سمت موضوعی که خود از پیش به میان آورده است حرکت می‌کند؛ این کار با تغییر مسیر نوبت طرف مقابل صورت می‌گیرد». با تغییر مسیر موضوع مورد بحث به سمت ضبط صوت، هوارد طولانی‌ترین نوبت را در اختیار دارد؛ ۴۶ کلمه در نوبت شماره ۳۵ که در آن از ضبط صوت خویش تعریف می‌کند. در سمت دیگر، کوتاه‌ترین نوبت متعلق به ویلی است؛ ۱ کلمه در نوبت شماره ۴۴ که در آن ویلی سعی دارد بحث مورد نظر خود را بیان کند، اما هوارد حرف او را قطع می‌کند (به جدول شماره ۱ مراجعه شود). برخلاف رابطه کارفرما و کارمند که بین ویلی و هوارد برقرار است، ویلی هیچ‌گاه هوارد را با کلماتی که نشان‌دهنده فاصله اجتماعی این دو شخصیت باشد، مورد خطاب قرار نمی‌دهد. او تنها هوارد را با نام کوچکش مورد خطاب قرار می‌دهد. در طرف مقابل، هوارد هم با ویلی چنان رفتار نمی‌کند که

1. Herman

یک رئیس با کارمندش. رابطه قدرتی که از کارفرما و کارمند انتظار می‌رود، در بسیاری از بخش‌های این گزیده بین این دو شخص مشاهده نمی‌شود. این به خاطر رابطه نزدیک آشنایی بین این دو شخص است: آن دو سالیان درازی است که با هم در ارتباطند و هم‌دیگر را می‌شناسند؛ پیشینه این رابطه به جایی می‌رسد که در یکی از نوبت‌ها ویلی خاطره‌ای از روز به دنیا آمدن هوارد برای او می‌گوید. با وجود این، در نهایت زمانی که هوارد از اصرار ویلی بر مبنای موقعیت شغلی خود عصبانی می‌شود، برای نخستین بار از کلمه متفاوتی برای خطاب دادن ویلی استفاده می‌کند، او ویلی را «بچه» خطاب می‌کند. از آنجایی که هوارد رئیس ویلی است و شخص قدرتمندتری نسبت به اوست، می‌تواند آزادانه نظر و نگرش خود را نسبت به ویلی تغییر دهد و برای این کار هرگز بازخواست نمی‌شود. اگرچه ویلی برای خطاب کردن هوارد از تعبیری استفاده نمی‌کند که مستقیماً نشانگر فاصله اجتماعی بین آن دو باشد، اما در عین حال با بیان غیر مستقیم درخواست خود سعی دارد تا جایی که می‌شود مؤدبانه صحبت کند. وقتی هوارد از او می‌پرسد که آیا نباید الان در بوستون<sup>۱</sup> باشد، ویلی در نهایت به جای پاسخ مستقیم می‌گوید «راستش من متوجه شدم که دیگه نباید سفر کنم» (میلر، ۱۳۹۵: ۱۰۵). سخن ویلی عکس‌العمل خاصی از سمت هوارد را به دنبال ندارد؛ با وجود اشاره ویلی، او چیزی را در مورد ویلی و شرایط کاری‌اش به خاطر نمی‌آورد. پس از آن ویلی برای متقاعد کردن هوارد بار دیگر سعی در یادآوری خاطرات سال‌های دور با هوارد و حتی با پدرش دارد؛ خاطرات مشترک برای ویلی راهی است تا از طریق آن احساسات هوارد را برانگیزد و در نتیجه او را وادار به پذیرش درخواستش کند. همانطور که در بالا اشاره شد، ویلی برای بیان درخواست تثبیت موقعیت شغلی خود سراغ هوارد آمد، اما هوارد مدام نگرانی‌های ویلی را نادیده می‌گیرد و آن‌ها خیلی دیر به موضوع اصلی می‌پردازند؛ در نوبت ۴۳. قبل از این، بارها ویلی سعی می‌کند که در رابطه با موضوع کارش صحبت کند، اما هوارد با بی‌توجهی به او موضوع را عوض می‌کند. در واقع هوارد مستقیماً بحث را کنترل می‌کند و به ویلی اجازه نمی‌دهد که صحبت کند، بلکه با بی‌توجهی به او، هر وقت که بخواهد موضوع را تغییر می‌دهد. در چند نوبت از جمله نوبت‌های ۳، ۷، ۱۳، ۳۳ ویلی می‌خواهد درخواستش را بیان کند اما هوارد (در جواب در نوبت‌های ۴، ۸، ۱۴، ۳۴) این اجازه را به او نمی‌دهد و هر بار با نادیده

1. Boston

گرفتن او و یا یک جواب نامطلوب حرف زدن او را ناتمام می‌گذارد. بعد از نوبت ۴۲، وقتی ویلی سرانجام موفق به شروع صحبت در مورد درخواست خود می‌شود، مکالمه‌ی آنها جهت‌گیری متفاوتی پیدا می‌کند. ویلی برخورد جدی‌تری نسبت به هوارد و درخواستش نشان می‌دهد. در این جا شاید خوانندگان اثر با رابطه قدرتی روبرو می‌شوند که از نخست انتظارش را داشتند. هوارد رابطه نزدیک خویش با ویلی را به کلی از یاد می‌برد و وقتی که در نوبت ۶۷ ویلی با ناامیدی سعی دارد پلی به گذشته بزند تا از این طریق هوارد را بر سر مهر بیاورد، هوارد خارج از این دایره و بسیار جدی به او پاسخ می‌دهد که «تو باس قبول کنی که تجارت، تجارته» (همان: ۱۰۶). این کلمات نه تنها طنین انداز رابطه صمیمی و نزدیک بین ویلی و هوارد نیست، بلکه خیلی رسمی و جدی به نظر می‌رسد. قبل از نوبت شماره ۴۳، برخلاف رابطه قدرت بین کارفرما و کارمند هوارد چنان صمیمیت و نزدیکی با ویلی از خود نشان می‌دهد که ویلی هرگز تصورش را هم نمی‌کند که درخواستش از سوی هوارد به این شکل رد شود. اگرچه با در نظر گرفتن روند مکالمه‌ی این دو شخص از نظر نوبت‌گیری‌ها و مدیریت بحث همه چیز برتری و غالب بودن هوارد در مکالمه را نشان می‌دهد، اما با این حال شکست ویلی در متقاعد کردن هوارد در قبول تثبیت موقعیت شغلی‌اش برای خواننده اثر قابل پیش‌بینی نیست؛ و این تنها به خاطر رابطه قوی و صمیمی خانوادگی این دو فرد است که از ابتدای اثر و در این گزیده نشان داده شده است.

جدول ۱- بررسی مکالمه (نوبت) ویلی و هوارد<sup>۱</sup>

موضوع مکالمه (درصد)	ویلی	هوارد	
—	۲۵۷	۴۰۶	تعداد کلمات
—	۸/۸	۱۰/۴	متوسط کلمات در هر نوبت
%۶۱/۷	۹۵ (تا نوبت ۴۲)	۲۹۰ (تا نوبت ۴۲)	کلمات مربوط به موضوع «ضبط صوت»
%۳۸/۳	۱۶۲ (از نوبت ۴۳ تا ۶۸)	۱۱۶ (از نوبت ۴۳ تا ۶۸)	کلمات مربوط به موضوع «شغل»

۱. نسبت تمامی آمار ارائه شده با متن انگلیسی برابری می‌کند؛ بدین صورت که برای مثال در هر دو فرم یعنی متن زبان اصلی و ترجمه تعداد کلمات هوارد از ویلی بیشتر است و یا تعداد کلمات مربوط به موضوع ضبط صوت و شغل. با توجه به تناسب مذکور، امکان ارائه چنین آماری و بررسی متن نمایشنامه از روی متن ترجمه‌شده برای محققان فراهم است.

#### ۴. ۲. کاربردشناسی و قواعد اصل مشارکت گرایس

پُل گرایس (۱۹۷۵: ۴۱-۵۸) نظریاتی در مورد قواعد مشارکت زبانی معرفی می‌کند؛ طبق نظریات او لازمه یک مکالمه‌ی عادی این است که این قواعد در آن رعایت شود. او این قواعد را با نام‌های قاعده کیفیت، مقدار، موضوعیت و نحوه بیان معرفی می‌کند<sup>(۳)</sup>. در هر مکالمه چنین انتظار می‌رود که از جانب گویندگان این قواعد رعایت شود، اما این قواعد بنا به دلایل متعددی در مکالمه‌ها توسط گویندگان نقض می‌شود. به دنبال نقض این قواعد، معانی جدیدی از جملات در یک بافت خاص حاصل می‌شود. گرایس نقض قواعد مشارکت زبانی را در گروه‌های زیر دسته‌بندی می‌کند: نقض<sup>۱</sup>، تخطی زبانی<sup>۲</sup>، برخورد زبانی<sup>۳</sup> و اجتناب کردن<sup>۴</sup>. در مورد نقض، گویندگان آشکارا قواعد را رعایت نمی‌کنند و شنوندگان نیز آگاه به این امر هستند. در نقطه مقابل، در تخلف زبانی گویندگان عمداً قواعد را رعایت نمی‌کنند اما سعی دارند آن را از چشم شنونده پنهان کنند. مشارکان یک مکالمه زمانی با برخورد زبانی مواجه می‌شوند که قواعد مشارکت به طور غیرعمدی و بنا بر دلایل فرامتنی رعایت نمی‌شود. روابط قدرت موجود بین طرفین مکالمه می‌تواند یکی از این عوامل باشد. در این موارد، گویندگان ناخودآگاه قواعد مشارکت را نادیده می‌گیرند. اجتناب کردن اشاره به مواردی دارد که در آن گویندگان سعی می‌کنند از جواب دادن به طرف مکالمه طفره برونند. در این شرایط ممکن است شخص سوال فرد را با سوال دیگری پاسخ دهد و یا با استفاده از روش‌های مختلف از اطلاعات دادن به شخص مقابل جلوگیری کند (گرایس، ۱۹۷۵: ۴۱-۵۸).

در گزیده انتخابی این مقاله، قواعد گرایس و رعایت یا نقض آن از اهمیت بالایی برخوردار است. در این بخش تمرکز اصلی بحث را بر کاربردشناسی و قواعد گرایس قرار می‌دهیم. طبق آنچه در بخش بالا گفته شد، در حالت کلی، قواعد زبانی گاه عمداً و گاه سهواً شکسته و یا نادیده گرفته می‌شوند. از ابتدای مکالمه در این گزیده بنا به دلایل متعددی بارها قواعد مشارکت بیشتر از سوی هوارد نادیده گرفته شده است. در نوبت ۵ ویلی از هوارد راجع به ضبط صوت سوال می‌کند و در نوبت ۶ هوارد با نقض قاعده مقدار با توضیح اضافی جواب ویلی را

1. Flouting
2. Violating
3. Facing clash or infringing
4. Opting out

می دهد. بر اساس قاعده مقدار در این جمله جواب سوال ویلی می توانست تنها دو کلمه باشد «ضبط صوت» اما هوارد با سوالی غیرضروری جواب ویلی را می دهد: « مگه تا حالا ندیدی» (میلر، ۱۳۹۵: ۱۰۲). از طرف دیگر به دلیل اطناب در پاسخ گویی، هوارد قاعده نحوه بیان را نیز نادیده گرفته است. این شکستن قواعد و نادیده گرفتن آن نشان از آن دارد که ویلی در سن شصت سالگی تجربه استفاده از تکنولوژی را به اندازه هوارد ندارد. هوارد به عنوان رئیس ویلی با آخرین تکنولوژی روز آشناست، این در حالی است که ویلی به همان رادیوی قدیمی در ماشینش که حتی آن را روشن هم نمی کند بسنده می کند. از این نوبت به بعد، ویلی بارها سعی می کند راجع به مسئله کاری صحبت کند اما هوارد هر بار با شکستن قواعد مشارکت ویلی را نادیده می گیرد. در نوبت هفت ویلی می پرسد که آیا می تواند با هوارد دقیقه ای صحبت کند، اما هوارد با شکستن قواعد مقدار و موضوعیت دوباره در مورد ضبط صوت توضیح می دهد. این مورد تا نوبت های ۱۳ و ۱۴ ادامه پیدا می کند؛ جایی که هوارد با نقض قواعد مقدار، موضوعیت و نحوه بیان حرف ویلی را قطع می کند و صدای دخترش را برای او پخش می کند. در نوبت های ۷ و ۸ هر دو شخصیت یعنی ویلی و هوارد با گذر از موضوع مورد بحث هم دیگر را نادیده می گیرند. در ابتدا ویلی که مشتاق است راجع به موضوع کار خود صحبت کند، سعی می کند حرف هوارد راجع به ضبط صوت را ناتمام بگذارد. همان طور که بررسی ها در بخش تحلیل گفتمان نیز نشان داد، شناخت طولانی مدت خانوادگی این دو شخصیت تا حدودی به ویلی آزادی برخورد با رئیس اش را می دهد و در بخش های زیادی از مکالمه، ویلی طوری با هوارد برخورد نمی کند که از یک کارمند در مقابل کارفرمایش انتظار می رود. سپس هوارد ویلی را نادیده می گیرد و مدام در خصوص ضبط صوت خود توضیح می دهد. این امر را می توان بر اساس تفسیر وبر از تعریف مفهوم « هویت های موقعیتی<sup>۱</sup> » که توسط وست و زیمرمن<sup>۲</sup> (۱۹۸۵) بیان شده است، توجیه کرد. « هویت موقعیتی به جایگاه های اجتماعی خاص مربوط می شود؛ این هویت ها دائمی نیستند مانند رابطه استاد و دانشجو» (وبر،<sup>۳</sup> ۲۰۰۲: ۱۱۴).

قدرتی که هوارد به پشتوانه شرایط اجتماعی و موقعیت مالی خود نسبت به ویلی دارد به او این

- 
1. Situated identities
  2. West and Zimmerman
  3. Weber

اجازه را می‌دهد که آزادانه با ویلی برخورد کند. در نتیجه برخلاف رابطه نزدیک خانوادگی این دو شخص، هوارد به‌طور ناخودآگاه به کرات این حق را برای خود قائل می‌شود که حرف ویلی را قطع کند؛ برای هوارد موضوع ضبط صوت از نگرانی‌های ویلی مهم‌تر است.

در نوبت ۱۶ ویلی هوارد را تحسین می‌کند، «صدات خیلی خوبه» (میلر، ۱۳۹۵: ۱۰۳)، اما این جمله تحسین‌آمیز به چشم هوارد نمی‌آید و او حتی جواب ویلی را هم نمی‌دهد و در ادامه در نوبت ۱۷ این‌گونه بحث را دوباره به سمت ضبط صوت می‌برد، «حالا اینو گوش کن، این صدای پسرمه» (همان: ۱۰۳). در تصویری مشابه در نوبت‌های ۲۳ و ۲۴ هوارد بار دیگر حرف ویلی را در حالتی که از پسرش تمجید می‌کند، قطع می‌کند. گویی هوارد از کلام ویلی خسته و عصبی می‌شود و از او خواهش می‌کند که ساکت شود. «هیس، تورو خدا حرف نزن» (همان: ۱۰۲). قطع کلام بعدی در نوبت‌های ۲۳ و ۲۴ به همین دلیل مشابه اتفاق می‌افتد. قطع کلام‌های متعدد از سمت هوارد که در نتیجه آن ویلی در هر نوبتش نمی‌تواند بیش از پنج یا شش کلمه صحبت کند، نشان از غالب بودن حضور و کلام هوارد دست کم در این بخش از مکالمه‌شان است. از آنجایی که ویلی برای بیان درخواست خود نزد هوارد می‌آید، مخاطبان این اثر و یا بینندگان آن توقع ساختار درخواست/پاسخ را از این گزیده دارند، اما تا این نقطه مکالمه‌ی این دوشخص یک شخصیت محوری و غالب دارد و آن هوارد است. در نوبت ۳۳ ویلی بار دیگر از هوارد می‌خواهد که با او راجع به موضوعی صحبت کند؛ اما هوارد باز هم با بی‌توجهی به او حرفش را قطع می‌کند و به موضوع خود برمی‌گردد. در نوبت ۳۹ ویلی قواعد مقدار و نحوه بیان را نقض می‌کند. وقتی هوارد درباره رادیو در ماشینش از او سوال می‌پرسد، ویلی به جای اینکه در یک کلمه بله یا خیر جواب هوارد را بدهد، با ارائه اطلاعات اضافه این‌گونه پاسخ هوارد را می‌دهد: «داره، اما کی به فکر بازکردن رادیو می‌افته!» (همان: ۱۰۵). در واقع، با استفاده از این کلمات ویلی نگرانی و خستگی خود از کار سخت و زیاد را نشان می‌دهد. او آنقدر خسته است که حتی حوصله روشن کردن رادیو را هم ندارد.

آن‌ها بلاخره در نوبت‌های ۴۲ و ۴۳ به موضوع اصلی نزدیک می‌شوند. وقتی در نوبت‌گیری ۴۳ ویلی از هوارد دوباره می‌پرسد که آیا او وقت دارد تا در خصوص موضوعی با او صحبت کند، هوارد در پاسخ به او قواعد مقدار، نحوه بیان و موضوعیت را نادیده می‌گیرد. در واقع این پاسخ دادن سوال با جواب نمایان‌گر نگرانی هوارد برای شرایط ویلی است. این شکل از مکالمه

تا نوبت‌های ۴۷ و ۴۸ ادامه دارد و در واقع برخلاف قاعده رابطه کارفرما/کارمند است. این شکل از مکالمه و توجه هوارد به موقعیت ویلی در واقع به دلیل رابطه نزدیک خانوادگی این دو شخص است. وقتی در نوبت ۴۸ هوارد مستقیماً از ویلی می‌پرسد که مشکل او چیست؟ ویلی بنا به دلایلی شیوه غیرمستقیم پاسخگویی به هوارد را انتخاب می‌کند. ویلی می‌خواهد که به جای درخواست مستقیم کمی مؤدب‌تر برخورد کند، بنابراین، غیرمستقیم پاسخ هوارد را می‌دهد: «راستش من متوجه شدم که دیگه نباید سفر بکنم» (همان: ۱۰۵). به علاوه، او با غیرمستقیم صحبت کردن بر آن است تا اتفاقی را به خاطر هوارد بیاورد؛ این موضوع که هوارد قبلاً به او قول شغلی ثابت در نیویورک را داده بود. در واقع ویلی توقع دارد که هوارد این موضوع را به خاطر آورد اما همان‌طور که در نوبت‌های بعدی می‌بینیم، هوارد این موضوع را به یاد نمی‌آورد. در نوبت بعدی جایی که هوارد از ویلی می‌پرسد که چه کار می‌خواهد بکند، ویلی قاعده مقدار را رعایت نمی‌کند و با بیان توضیحات اضافه در مورد شب کریسمس صحبت می‌کند که ظاهراً در آن شب در رابطه با شرایط کاری ویلی باهم صحبت کرده‌اند. همه این صحبت‌های غیرمستقیم به این علت است که شرایط کاری برای ویلی و خانواده‌اش بسیار مهم است و ویلی از این طریق سعی دارد که هوارد را قانع کند تا به او شغل مناسبی در نیویورک بدهد.

از نوبت ۵۵ تا پایان این مکالمه، سه وقفه در کلام پیش می‌آید که مسبب دوتای آن ویلی و یکی از آن‌ها هوارد است. ویلی در نوبت‌های ۵۶ و ۵۹ حرف هوارد را قطع می‌کند و با عصبانیت راجع به موضوع شغل خود صحبت می‌کند تا هوارد را قانع کند. در این نقطه مجدداً خوانندگان با شکلی از ارتباط روبرو هستند که برخلاف تصور آن‌ها از رابطه کارفرما/کارمند است؛ ویلی خشم خود را به رئیس‌اش نشان می‌دهد و با عصبانیت و خشونت با او صحبت می‌کند و نویسنده این را در راهنمای صحنه به خواننده نشان می‌دهد. در نهایت در نوبت ۶۸ هوارد حرف ویلی را قطع می‌کند تا به او یادآوری کند که «تجارت، تجارت است» و به او خاطر نشان می‌کند که روابط خانوادگی بین آن‌ها نمی‌تواند در تصمیمات کاری او تاثیری بگذارد.

همان‌طور که از بررسی‌ها برمی‌آید، بیشتر وقفه‌های هوارد ناخودآگاه است، در حالی که بیشتر وقفه‌های ویلی آگاهانه و به دلیل تمایل او به بیان غیرمستقیم است. در شکستن قواعد

گرایس، هوارد بیشتر با مورد برخورد زبانی روبرو است؛ چراکه نادیده گرفتن قواعد از سوی او عمدی نیست بلکه ناخودآگاه است. او بخشی از طبقه برتر جامعه است و به سبب موقعیت اقتصادی‌اش می‌تواند سرنوست ویلی را به راحتی با قبول یا رد درخواستش تغییر دهد؛ درحالی که شاید اصلاً از اهمیت این قضیه در سرنوشت ویلی و خانواده‌اش آگاه نباشد. از سوی دیگر این احتمال را نیز می‌توان در نظر گرفت که هوارد از تاثیر این تصمیم بر سرنوشت خانواده ویلی آگاه است، اما جایگاه و قدرت برتر اجتماعی او نسبت به ویلی این اجازه را به او می‌دهد که در هنگام تصمیم‌گیری جدی ناگهان روابط خانوادگی را جدای از روابط کاری در نظر بگیرد و بسیار جدی برخورد کند. این موضوع که هوارد رئیس ویلی است برای هوارد امری مسلم است؛ اگر هوارد به نگرانی‌های ویلی توجه نکند و حرفش را گوش ندهد هیچ اتفاقی نمی‌افتد؛ چرا که ویلی از نظر جایگاه اجتماعی و سلسله مراتب قدرت از هوارد پایین‌تر است. از طرف دیگر، اغلب قواعد توسط ویلی سهواً شکسته می‌شود که این تردید و ترس ویلی در مقابل پاسخ هوارد به درخواستش را نشان می‌دهد، چرا که این درخواست برای او و خانواده‌اش بسیار مهم است؛ افرادی که همه امید به آینده بهتر خود را در گرو به وجود آمدن این موقعیت کاری برای پدر می‌بینند. در نهایت همه این‌ها این حقیقت را نشان می‌دهد که دو شخصیت در این اثر، ویلی و هوارد، به دو طبقه مختلف اجتماع تعلق دارند و بین آن‌ها روابط قدرت نابرابر حکم فرماست. برخلاف این که اختلاف طبقاتی بین این دو شخص مستقیماً تبادل کلامی‌شان را تحت تاثیر قرار می‌دهد، رابطه قدرت بین آن‌ها همچنان نسبی است. در بسیاری از بخش‌های این گزیده ویلی به مثابه یک کارگر با هوارد که کارفرمایش است برخورد نمی‌کند و از سمت هوارد نیز همین است. با این حال وقفه‌های کلامی از سوی هوارد نمایانگر اطمینان او از جایگاه شغلی خویش و موقعیت اجتماعی ضعیف ویلی است.

وست و زیمرمن<sup>۱</sup> (نقل در وبر ۱۹۸۸: ۱۱۴) سه وجه هویتی را برای فرد قائل می‌شوند که می‌تواند رابطه قدرت بین افراد را تحت تاثیر قرار دهد: "هویت‌های اصلی"<sup>۲</sup>، "هویت‌های موقعیتی"<sup>۳</sup>، "هویت‌های گفتمانی"<sup>۴</sup>. هویت اصلی ماهیتی ثابت‌تر دارد و مقولاتی چون سن،

- 
1. West and Zimmerman
  2. master identities
  3. situated identities
  4. discourse identities



جنسیت و طبقه اجتماعی را در بر می گیرد. در رابطه ویلی و هاوارد اگر چه ویلی از نظر سنی در موضع قدرت قرار دارد، اما از نظر طبقه اجتماعی از هاوارد پایین تر است و همین موضوع چالشی را بین این دو به وجود می آورد و کفه قدرت را گاه به نفع ویلی و گاه به نفع طرف مقابل سنگین می کند. هویت موقعیتی به شرایط اجتماعی خاصی اشاره دارد که افراد به طور موقت در آن قرار می گیرند و همین امر رابطه قدرت بین آن ها را در آن موقعیت تعریف می کند، مانند رابطه بین ویلی و هاوارد به عنوان کارمند و کارفرما در این بخش از نمایش. در این رابطه البته هاوارد در موضع قدرتمندتری قرار می گیرد و برای خود این حق را قائل می شود تا درخواست ویلی را نادیده بگیرد. هویت گفتمانی، هویتی است موقتی تر از مورد قبلی که ضمن صحبت شکل می گیرد و جریان قدرت را گاه به سویی و گاه به طرف دیگر سوق می دهد و ماهیتی سیال دارد. به عنوان مثال عذرخواهی فرد را در موقعیت ضعیف تری تصویر می کند اما فرمان دادن به طرف مقابل قدرت فرمانفرما را مفروض تلقی می کند. این که فرمان مورد پذیرش طرف مقابل قرار گیرد یا نه خود امری دیگر است که در صورت اجابت نشدن می تواند قدرت مفروض را به چالش بکشد. رابطه بین ویلی و کارفرمایش نمونه های متعددی از این نوع بازی های قدرت را به نمایش می گذارد. در عمل می توان دید که جدا کردن تمام مصادیق کشمکش کلامی همواره ممکن نیست، اما آن چه مسلم است این است که در نهایت این کارفرماست که با رد تقاضای ویلی ثابت می کند هویت موقعیتی، دیگر انواع هویت را تحت الشعاع خود قرار می دهد؛ امتناعی که در ادامه داستان سرنوشت تراژیک شخصیت اصلی را رقم می زند.

##### ۵. نتیجه گیری

این مقاله، با به کارگیری تحلیل مکالمه به بررسی روابط ضمنی قدرت در فرامتن و بافت جامعه و تاثیر آن بر رفتار زبانی گویندگان می پردازد. این مطالعه نشان می دهد که بررسی هر متن ادبی بدون اشارتی به فرامتن و بافت اثر غیرممکن است؛ هیچ متنی از بافت خود جدا نیست. طبق نتایج این مطالعه، قدرت یک ساختار اجتماعی است که در جامعه به سبب قدرت اقتصادی و جایگاه اجتماعی افراد بین آن ها ساخته می شود. چنانچه در بخش های این مقاله به آن پرداخته شد، هاوارد جوانی است که شرایط اقتصادی و جایگاه شغلی اش به او این امتیاز را

می‌دهد که در مقابل ویلی، مردی با بیش از پنجاه سال تجربه کاری، برتری داشته باشد. در این مطالعه تأکید بر نمود خارجی این روابط قدرت در زبان مورد استفاده مشارکان مکالمه است. در بخش تحلیل گفتمان، مطالعه از روش نوین میک شرت برای بررسی مکالمه استفاده می‌کند و نتایج نشان می‌دهد که بین دو شخصیت اصلی این گزیده، هوارد میانگین ۱۰/۴ کلمه و در مقابل ویلی میانگین ۸/۸ کلمه را در هر نوبت استفاده می‌کنند. در مجموع حضور هوارد با ۴۰۶ کلمه بر ویلی با ۲۵۷ کلمه غالب است. هوارد با ۴۶ کلمه در نوبت ۳۵، طولانی‌ترین نوبت و در مقابل ویلی با ۱ کلمه در نوبت ۴۴ کوتاه‌ترین نوبت را در اختیار دارد و در نهایت این هوارد است که ترتیب نوبت‌ها را کنترل می‌کند چراکه ۶۱/۷٪ از بحث مربوط به ضبط صوت هوارد است و تنها ۳۸/۳٪ از بحث به موضوع تغییر شغل ویلی مربوط می‌شود.

در بخش کاربردشناسی، این بررسی از نظرات گرایس در خصوص قواعد مشارکت زبانی (قاعده کیفیت، مقدار، موضوعیت و نحوه بیان) بهره برده است. هوارد در موارد بسیاری ویلی را در مکالمه نادیده می‌گیرد و توجه زیادی به علت حضور او در دفتر کارش و نگرانی‌هایش در خصوص امنیت شغلی ندارد. طبق بررسی‌ها، هوارد شخصی است که در بیشتر موارد مکالمه را آغاز می‌کند و ویلی پاسخ می‌دهد؛ او موضوع را کنترل و ویلی موضوع را دنبال می‌کند. به علاوه هوارد به کرات مکالمه را قطع می‌کند و در مقابل ویلی کلامش قطع می‌شود. در سمت دیگر، قدرت در این بستر خاص تحت تأثیر عوامل دیگری مانند روابط خانوادگی دو گوینده قرار گرفته است؛ ویلی نیز سخن کارفرمای خود را قطع می‌کند، با خشم با او سخن می‌گوید و او را با نام کوچکش مورد خطاب قرار می‌دهد. این مقاله امکان بررسی یک متن ادبی با استفاده از روش سبک‌شناسی را یادآور می‌شود. به این طریق با استفاده از ابزارهای زبانی می‌توان رد روابط قدرت را در استفاده‌های زبانی دنبال کرد؛ حال چه از طریق مکالمه‌ی عادی روزمره و یا از طریق بررسی یک متن ادبی. حوزه وسیع مطالعات زبان‌شناسی و سبک‌شناسی ابزارهای زیادی در اختیار محققان قرار می‌دهد تا از آن طریق پیچیدگی‌های یک متن ادبی برای آن‌ها از میان برداشته شود اما لازمه این امر آن است که محقق آگاه به روش‌ها بوده و در این زمینه محتاط و با دقت پیش رود.

## ضمیمه

جدول ۲- گویندگان قدرتمند/ضعیف بر اساس مجموعه سوالات میک شرت (۱۹۹۶)

ویلی	هوارد	سوالات
	×	چه کسی طولانی‌ترین نوبت را دارد؟
×		چه کسی کوتاه‌ترین نوبت را دارد؟
	×	چه کسی مکالمه را آغاز می‌کند؟
×		چه کسی پاسخ می‌دهد؟
	×	چه کسی موضوع بحث را کنترل می‌کند؟
×		چه کسی موضوع را دنبال می‌کند؟
	×	چه کسی حرف دیگری را قطع می‌کند؟
×		چه کسی حرفش قطع می‌شود؟
-	-	چه کسی از عناوین خطابی استفاده می‌کند؟
×	×	چه کسی از عناوین خطابی استفاده نمی‌کند؟

## یادداشت‌ها

(۱). (۱) ویلی: آقای...

(۲) هوارد: سلام ویلی. بیا تو.

(۳) ویلی: هوارد، می‌خوام باهات حرف بزنم.

(۴) هوارد: معذرت می‌خوام که منتظرت می‌ذارم. چند دقیقه صبر کن. بعد باهم حرف می‌زنیم.

(۵) ویلی: هوارد، این چیه؟

(۶) هوارد: ضبط صوت، مگه تا حالا ندیدی؟

(۷) ویلی: اوه، فهمیدم. می‌تونیم با هم حرف بزنیم؟

(۸) هوارد: حرفامونو ضبط می‌کنه، تازه دیروز برام رسیده. داشت منو دیوانه می‌کرد. عجیب‌ترین ماشینیه

که در عمرم دیدم. دیشب همش سرگرم این دستگاه بودم.

(۹) ویلی: باهات چیکارا می‌کنی؟

(۱۰) هوارد: من اینو برای دیکته کردن دستورام خریدم. ولی همه کاری میشه باهات کرد. اینو گوش کن:

دیشب بردمش خونه، اینارو باهات پر کردم. اولیش صدای دخترمه. گوش کن... (ضبط صوت را روشن می‌کند. از ضبط صوت صدای آهنگی که با صوت زده می‌شود شنیده می‌شود.) گوش کن، دخترمه، داره

صوت می‌زنه.

- (۱۱) ویلی: مثل این که خودشه.
- (۱۲) هوارد: دخترم هفت سالشه. صدای قشنگی داره.
- (۱۳) ویلی: بله، بله، آدمم ازت خواهش کنم یه لطفی در حق من بکنی...  
صدای سوت تمام می‌شود و صدای دختر شنیده می‌شود.
- (۱۴) دختر هوارد: باباجون، حالا نوبت توئه.
- (۱۵) هوارد: دخترم خیلی منو دوست داره (دوباره همان آهنگ با صوت زده می‌شود). این صدای منه  
(چشمک می‌زند).
- (۱۶) ویلی: صدات خیلی خوبه.
- دوباره صدای صوت تمام می‌شود و صدای دختر شنیده می‌شود.
- (۱۷) هوارد: حالا اینو گوش کن. این صدای پسرمه.
- (۱۸) پسر هوارد: مرکز آلاباما، مونتگمری. مرکز آریزونا، فوئنه‌نیکس. مرکز آرکانزاس، لیتل‌راک. مرکز  
کالیفرنیا، ساکرامنتو... (و به همین ترتیب)
- (۱۹) هوارد: (پنج انگشتش را نشان می‌دهد). ویلی، پسرم پنج سالشه!
- (۲۰) ویلی: یه روزی گوینده میشه!
- (۲۱) پسر هوارد: (ادامه می‌دهد)... مرکز...
- (۲۲) هوارد: گوش کن، به ترتیب الفبا می‌گه... (ماشین ناگهان خاموش می‌شود). دخترم پریر رو کشیده.
- (۲۳) ویلی: حتما.
- (۲۴) هوارد: هیس! تورخدا حرف نزن!
- (۲۵) پسر هوارد: ساعت نه شده. من می‌رم بخوابم.
- (۲۶) ویلی: واقعا دستگاه...  
(۲۷) هوارد: یه دقیقه صبر کن، بعدش صدای زنمه. (منتظر می‌ماند).
- (۲۸) صدای هوارد: خُب بگو. یه چیزی بگو (مکث) خُب، می‌خوای حرف بزنی؟
- (۲۹) زن هوارد: من چیزی به نظرم نمی‌رسه.
- (۳۰) صدای هوارد: خُب، حرف بزن. ماشین داره کار می‌کنه.
- (۳۱) زن هوارد: (با کمرویی و دست‌پاچگی) الو! (سکوت) آه، هوارد من نمیتونم توی این دستگاه حرف  
بزنم.
- (۳۲) هوارد: (ماشین را خاموش می‌کند). این زنم بود.
- (۳۳) ویلی: ماشین عجیبیه، حالا می‌تونیم باهم...

- (۳۴) هوارد: ویلی ببین چی میگم. دوربین عکاسی، آره مویی و تمام سرگرمی هامو میندازمشون دور، این ماشین از همشون جالبتره.
- (۳۵) ویلی: مثل اینکه من هم باید یکی بخرم.
- (۳۶) هوارد: حتما بخر قیمتش فقط صدوپنجاه دلار. خیلی لازمت می شه. فرض کن می خواهی آواز جک بنی رو گوش کنی، اما نمی تونی خودتو به موقع به خونه برسونی. به کلفت میگی وقتی جک بنی برنامه داره رادیو رو باز کن. اون قسمت صدا مستقیما از رادیو ضبط می شه..
- (۳۷) ویلی: وقتی هم اومدی خونه می تونی..
- (۳۸) هوارد: می تونی ساعت دوازده، یک، هر وقت که دلت خواست بیای خونه، واسه خودت یه گیلان مشروب بریزی و بشینی روی صندلی، کلیدش رو بزنی و نصفه شبی آواز جک بنی رو گوش بدی!
- (۳۹) ویلی: من که مصمم شدم یکی بخرم. چون خیلی وقتا که دارم تو جاده می رم با خودم فکر می کنم که خیلی برنامه ها رو نشنیدم.
- (۴۰) هوارد: مگه ماشینت رادیو نداره.
- (۴۱) ویلی: داره اما کی به فکر بازکردن رادیو میفته!
- (۴۲) هوارد: راستی مگه تو الان نباید بوستون باشی؟
- (۴۳) ویلی: هوارد، آدم همین رو بهت بگم. فرصت داری؟ (یک صندلی را نزدیک میز می آورد.)
- (۴۴) هوارد: چه خیر شده؟ تو این جا چه کار می کنی؟
- (۴۵) ویلی: اومدم...
- (۴۶) هوارد: دوباره ماشینو چپ کردی؟
- (۴۷) ویلی: آه، نه، نه!
- (۴۸) هوارد: تو منو نگران کردی، خُب، گرفتاریت چیه؟
- (۴۹) ویلی: راستش من متوجه شدم که دیگه نباید سفر بکنم.
- (۵۰) هوارد: سفر نکنی؟ خُب پس چه کار کنی؟
- (۵۱) ویلی: یادت می آد موقع کریسمس این جا جشن گرفته بودی؟ به من قول داده بودی که توی نیویورک برام کار پیدا می کنی.
- (۵۲) هوارد: همین جا توی نیویورک؟
- (۵۳) ویلی: خُب، آره.
- (۵۴) هوارد: آره، آره یادم می آد. اما ویلی باید بگم من نتونستم کاری بکنم.

(۵۵) ویلی: هوارد ببین چی می‌گم! می‌دونی که بچه‌ها دیگه بزرگ شدن، من پول چندان زیادی احتیاج ندارم. آگه می‌شد هفته ای شصت و پنج دلار گیر بیارم، خرجم در می‌اومد.

(۵۶) هوارد: آره ویلی، اما خوب ببین چی می‌گم...

(۵۷) ویلی: هوارد، اینجا کسی غریبه نیس. فقط من و تو هستیم. بذار همه چیز رو بگم. من دیگه پیر شدم، از کار افتاده شدم.

(۵۸) هوارد: می‌فهمم چی می‌گی. اما تو دوره‌گردی، ما هم کارمون دوره فروشیه. شش هفت تا فروشنده توی نیویورک هست.

(۵۹) ویلی: خدا شاهده که من تا حالا به هیچ‌کس رو نزد، اما من از وقتی که بابات تورو بغل می‌کرد و می‌آورد اینجا، با این شرکت کار می‌کردم.

(۶۰) هوارد: می‌دونم ویلی، اما...

(۶۱) ویلی: روزی که تو دنیا اومدی پدر خدایا مرزت اومد و از من پرسید چگونه اسمشو بذارم هوارد؟

(۶۲) هوارد: ویلی از این بابت ممنونم. اما ما این‌جا برای تو کار نداریم. آگه یه جای خالی داشتیم، فوری می‌داشتیم اونجا. اما اصلا جای خالی ندارم.

دنبال فن‌دکش می‌گردد. ویلی که فن‌دک را در دست داشت آن را به او می‌دهد. سکوت

(۶۳) ویلی: (با عصبانیت زیاد) هوارد، من فقط هفته ای پنجاه دلار لازم دارم تا زندگیم بگذره.

(۶۴) هوارد: آخه تورو کجا بذارم؟

(۶۵) ویلی: ببینم، نکنه خیال می‌کنی من نمی‌تونم این‌جا فروش کنم؟

(۶۶) هوارد: نه مسئله تجارته، هر کس باید کار خودشو پیش ببره.

(۶۷) ویلی: (نامیدانه) بذار داستانی رو واست تعریف کنم.

(۶۸) هوارد: تو باس قبول کنی که تجارت، تجارته.

(میلر، ۱۳۹۵: ۱۰۲-۱۰۶).

(۲). وقتی در مکالمه‌ای، پادشاهی با خدمتکار خود صحبت می‌کند، به طور طبیعی انتظار می‌رود تا پادشاه بیشتر صحبت کند و خدمت کار شنونده باشد؛ اما گاهی می‌بینیم که خلاف این قاعده صورت می‌گیرد. البته این اتفاق بستگی به شرایط فرامتنی دارد که بین پادشاه و خدمتکار رخ داده است. برای مثال اگر خدمتکار بخواهد مسئله‌ای را برای پادشاه اثبات کند، در این شرایط محتمل است که او از تعداد کلمات بیشتری استفاده کند.

(۳). قاعده کیفیت از نظر گرایس برابر است با درستی و نادرستی کلام؛ گویندگان باید تنها راجع به مسئله‌ای که به درستی آن اطمینان و یا شواهد کافی برای اثباتش دارند صحبت کنند. او قاعده مقدار را این

گونه تعریف می‌کند: میزان اطلاعاتی که طرفین مکالمه ردوبدل می‌کنند نباید بیشتر و یا کمتر از حدی باشد که شنونده مکالمه به آن احتیاج دارد. در قاعده موضوعیت او اظهار می‌دارد که سخن هر گوینده باید به سخن گوینده یا گویندگان دیگر مرتبط باشد. در نهایت، در قاعده نحوه بیان گرایس، مکالمه‌ای را عادی و درست می‌داند که در آن گویندگان مختصر، منظم و واضح (به دور از ابهام در کلام) صحبت کنند (گرایس، ۱۹۷۵: ۴۱-۵۸).

#### کتابنامه

۱. میلر، آرتور. مرگ فروشنده. (۱۳۹۵). ترجمه عطالله نوریان. چ ۱۸. تهران: نشر قطره.
2. Ardolino, F (1998). "Miller's Poetic Use of Demotic English in *Death of a Salesman*". *Studies in American Jewish Literature*, 120-128.
3. Aswathi, M.P (2013). "Capitalistic Discourse and Individual: A Social Study of Arthur Miller's *Death of a Salesman*". *The Criterion: An International Journal in English*, Vol. 4, No. 2, 1-7.
4. Babcock, G. (1992). " " What's the Secret?" Willy Loman as Desiring Machine". *American Drama*, 2(1), 59.
5. Busse, B (2011), "Teaching the Stylistics of Drama". Lesley Jeffries and Daniel McIntyre eds, *Teaching Stylistics*, England: Palgrave, 152-178.
6. Emami, K. K. (2011). "An Anti-social Socialist: A Critical Reading of Arthur Miller's *Death of a Salesman*". *Journal of Language Teaching and Research*, 2(2), 353-358.
7. Field, B. S. (1972). "Hamartia in *Death of a Salesman*". *Twentieth Century Literature* Vol.18, No.1, 19-24. doi: 10.2307/440691
8. Grice, H. P (1975). "Logic and Conversation". Peter Cole and Jerry L. Morgan, eds. *Syntax and Semantics 3: Speech Acts*, New York, NY: Academic Press, 41-58.
9. Headomi, L (1988). "Fantasy and Reality: Dramatic Rhythm in *Death of a Salesman*". *Modern Drama*, Vol.31, No.2, 157-174.
10. Herman, V (2002). "Turn Taking Management in Drama". Janathan Culpeper and Mick Short and Peter Verdonk Eds. *Exploring the Language of Drama: From Text to Context*, New York: Routledge, 19-34.
11. Jefferson, G (1974). "Error Correction as an Interactional Resource". *Language in Society* Vol.3, No.2, 181-199.
12. Jeffries, L and Daniel McIntyre (2010). *Stylistics*, New York: Cambridge University Press.
13. Juan, Z. (2010). "Corruption of the " American Dream". In *Death of a Salesman: A thematic analysis of Arthur Miller's *Death of a Salesman**/"LA corruption de «Reve American» dans Mort d'un Commis Voyageur: Une analyse thematique de Mort d'un Commis Voyageur D'arthur Miller". *Cross-Cultural Communication*, 6(3), 122.

14. Lambrou, M (2014). "Stylistics, Conversation Analysis and the Cooperative Principle". Michael Burke ed, *The Routledge Handbook of Stylistics*. New York :Routledg.
15. Miller, A (1998). *Death of a Salesman*. New York: Penguin Books.
16. Nilsen, H. N. (1994). "From honors at dawn to *Death of a Salesman*: Marxism and the early plays of Arthur miller". *English Studies*, 75(2), 146-156. doi: 10.1080/00138389408598906
17. Novick, J. (2003). "*Death of a Salesman*: deracination and its discontents". *American Jewish History*, 91(1), 97-107.
18. Sacks, H (1972). "An Initial Investigation of the Usability of Conversational Data for Doing Sociology". *Studies in Social Interaction*, 31-74.
19. Schegloff, E. A (1967). *The First Five Seconds: The Order of Conversational Opening*. Berkeley: University of California.
20. Shockley, J. S. (1994). "*Death of a Salesman* and American leadership: Life imitates art". *The Journal of American Culture*, 17(2), 49-56.
21. Short, M (1996), *Exploring the Language of Poems, Plays, and Prose*, London: Taylor and Francis.
22. Short, M (2002). "From Dramatic Text to Dramatic Performance". In JanathanCulpeper, Mick Short and Peter Verdonk eds. *Exploring the Language of Drama from Text to Context*, London New York: Routledge, 6-18.
23. Short, M (2014). "Analyzing dialogue". Peter Stockwell and Sara Whitely eds. *The Cambridge Handbook of Stylistics*, United kingdom: Cambridge University Press, 344-360.
24. Sidnell, J and Tanya Stivers (2013), *The Handbook of Conversation Analysis*. New Jersey: John Wiley and Sons.
25. Vachhani, S. J. (2006). "The Death of a Salesman? An Exploration Into the Discursive Production of Sales Identities." *Culture and Organization* Vol.12, No.3, 249-264.
26. VanSpankeren, K (1994), *Outline of American literature*, United State: United States Information Agency, 97.
27. Weber, J (2002), "Three Models of Power in David Mamet's *Oleanna*". In JanathanCulpeper, Mick Short and Peter Verdonk eds. *Exploring the Language of Drama from Text to Context*, London New York: Routledge, 112-127.
28. West, C and Don H Zimmerman (1985). "Gender, Language, and Discourse" *.Handbook of Discourse Analysis*, 103-124.